Pamph
WE
Shk. B.

3 1761 09704789 8

Shakespeares Verwendung
von gleichartigem und gegensätzlichem
PARALLELISMUS
bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen in sechs Dramen mit nichttragischem Ausgang.

Hamlet: I'll be your foil, Laertes. V 2, 266.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn.

Von

Ernst August Lüdemann

aus Waldenau (Holstein).

LIBRARY
DEC 17 1913
UNIVERSITY OF TORONTO.

Promoviert am 20. Dezember 1912.

BONN,
Peter Hanstein, Verlagsbuchhandlung.
1912.

Berichterstatter: Prof. Dr. **K. D. Bülbring.**

Mit Genehmigung der Fakultät kommt hier nur der erste Teil (§ 1—109) der eingereichten Arbeit zum Abdruck. Die ganze Arbeit wird unter dem Titel: *Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen* in den *Bonner Studien zur englischen Philologie*, herausgegeben von Prof. Bülbring, erscheinen.

Meinen lieben Eltern

in herzlicher Dankbarkeit zugeeignet.

Literatur-Verzeichnis.

Benutzte Shakespeare-Ausgaben:

Arden Edition. Herausgeber W. J. Craig.

Furness' Variorum Edition.

Delius, N.: Shakespeares Werke. 1872.

Globe Edition. v. W. G. Clark u. W. A. Wright. 1907.

Shakespeares Werke, übersetzt von A. W. Schlegel und L. Tieck. Cotta.

Literatur über Shakespeare, u. a.:

Baker, G. B.: Developement of Shakespeare as a Dramatist Artist. 1901.

Bartlett, J.: Concordance to Shakespeare. 1906.

Baumann, J.: Vom Hofnarren zum Witzblatt. Deutsche Welt, XIV. Nr. 24.

Brink, ten, B.: Shakspere. 1894.

Boswell-Stone, W. G.: Shakespeare's Holinshed. 1896.

Brandl, A.: Shakspere. 1894.

Brandl, A.: Zur Szenenführung bei Shakespeare. Sitzungsberichte der Berliner Akad. d. Wiss. Heft 37. 1906.

Brandes, G.: W. Shakespeare. 1904.

Bulthaupt, H.: Dramaturgie des Schauspiels, II. 1891.

Bucknill, J. Ch.: The Psychology of Shakespeare. 1859.

Collier, J. P.: Shakespeare's Library. 1843.

Creizenach, W.: Die Schauspiele der engl. Komödianten in Deutschland. Kürschners Nat. Lit., Bd. 23.

Creizenach, W.: Die Geschichte des neueren Dramas, Bd. IV. 1908.

Delius, N.: Abhandlungen zu Shakespeare. 1878.

Dowden, E.: Shakespeare's Mind and Art. 1875.

Dowden, E.: Shakespeare Primer. 1910.

Fischer, R.: Zur Kunstentwicklung der engl. Tragödie. 1893.

Flathe, J. L.: Shakespeare in seiner Wirklichkeit. 1863.

Freytag, G.: Technik des Dramas. 1897.

Friesen, v. H.: W. Shakespeares Dramen. 1874.

Grosch, W.: Bote und Botenbericht im engl. Drama bis Shakespeare. 1911.

Gervinus, G. G.: Shakespeare. 1849.

Gundolf, F.: Shakespeare und der deutsche Geist. 1911.

Hazlitt, W. C.: Shakespeare's Library 1875.

Hudson, H. N.: Shakespeare, his Life, Art and Characters. 1872.

Kelle, J.: Geschichte der deutschen Literatur, I. 1892.

Klein, J. L.: Geschichte des Dramas, Bd. IV. 1874.

Kramer, G.: Über Stychomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares. Kieler Dissert. 1889.

Kreyßig, Fr.: Vorlesungen über Shakespeare. 1874.

Luce, Morton: A Handbook to Shakespeare's Works. 1906.

Ludwig, O.: Shakespeare-Studien. Halle 1901.

Malone Society: History of King Leir. 1605.

Moulton, R. G.: Shakespeare as a Dramatic Artist. 1906.

Oehme, R.: Volksszenen bei Shakespeare und seinen Vorgängen. 1908.

Perret, W.: The History of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare. 1904.

Publications of the Mod. Langu. Association of America, XVI. 1901:
Fuller: The Sources of Titus Andronicus.
Baker: Tittus and Vespacia und Tittus and Ondronicus in Henslowe's Diary.

Robertson, J. M.: Did Shakespeare write Titus Andronicus? 1905.

Schönherr, K.: Glaube und Heimat. 1911.

Schröer, A.: Über Titus Andronicus. 1891.

Schreckhas, R.: Über Entstehungszeit und Verfasser des Titus Andronicus. 1906.

Seuffert, B.: Beobachtungen über dichterische Komposition, Germ. Rom. Monatsschrift, I u. III. 1909 u. 1911.

Ulrici, H.: Shakespeares dramatische Kunst. 2. Aufl. 1847.

Vischer, F. Th.: Shakepeare-Vorlesungen, Bd. VI. 1905.

Voß, Jan: Aaran en Titus, of Wraak en Weerwraak: Amsterdam 1724.

Volkelt, J.: System der Aesthetik. 1905, 1907.

Wolff, M.: Shakespeare. 1908.

Zeitschrift für Aesthetik, Bd. II: Jonas Cohn: Zur Anschaulichkeit der dichterischen Sprache; Waetzold, W.: Kleists dramatischer Stil. 1907.

Verschiedene Aufsätze aus dem Shakespeare-Jahrbuch, u. a. Oechelhäuser, W.: Essay über Richard III. Jb. III.
Hense, C. C.: Polymythie in dramatischen Dichtungen Shakespeares. Jb. XI.
Thümmel, J.: Über Shakespeares Clowns. Jb. XI.

Inhalts-Verzeichnis.

Einleitung und Plan . . . . . § 1— 2

Untersuchung von Einzeldramen mit nicht-tragischem Ausgang § 3— 94

Love's Labour's Lost . . . . . § 3—18

The Comedy of Errors . . . . . § 19—33

A Midsummer-Night's Dream . . . § 34—48

The Merchant of Venice . . . . . § 49—63

The Merry Wives of Windsor . . . § 64—79

The Tempest . . . . . § 80—94

Vergleichende Untersuchung über die Entwickelung des Parallelismus in den Stücken mit nicht-tragischem Ausgang § 95—109

Untersuchung von Einzeldramen mit tragischem Ausgang . § 110—216

Titus Andronicus . . . . . § 110—124

Romeo and Juliet . . . . . § 125—140

Richard II. . . . . § 141—156

Julius Caesar . . . . . § 157—171

Antony and Cleopatra . . . . . § 172—186

Coriolanus . . . . . § 187—201

King Lear . . . . . § 202—216

Vergleichende Untersuchung über die Entwicklung des Parallelismus in den Tragödien . . . . . § 217—230

Versuch einer aesthetisch-psychologischen Würdigung des Parallelismus . . . . . § 231—244

Schlußwort . . . . . § 245

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/shakespearesverw00ldem

Das Ideale eines Dramas muß in der Komposition liegen und in der Steigerung der Charaktere.
O. Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 11.

Einleitung und Plan.

1. Ein uraltes Kunstmittel der Poesie ist der Parallelismus. Schon die althebräische Dichtung verwendet ihn als Parallelismus der Glieder, als gedanklichen Parallelismus; man vergleiche Psalm 1, Vers 1:

Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen:
Noch tritt auf den Weg der Sünder;
Noch sitzet, da die Spötter sitzen.

Es sind dies drei parallele, sich steigernde Gedanken. Diesem im gleichartigen Parallelismus angelegten ersten Vers steht der zweite gegenüber:

Sondern hat Lust zum Gesetz des Herrn,
Und redet von seinem Gesetz Tag und Nacht

in kontrastiertem Parallelismus. Die beiden Glieder des zweiten Verses selbst sind wieder gleichartig.

Ähnlichen Parallelismus weist z. B. die altgermanische Poesie auf. Hierzu bemerkt J. Kelle in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* I, p. 148: „Gemeingut der altgermanischen Poesie war gewiß neben dem formelhaften Einzelwort die formelhafte Wiederholung eines Wortes. Das nämliche Wort wurde in gleichem oder verschiedenem Casus wiederholt. Es lag etwas von dem Prinzipe des Gegensatzes, das die ganze germanische Poesie durchzieht, auch schon in den Worten. Zwei Worte, nicht äußerlich gleich, aber innerlich verwandt, wurden durch Partikeln zu einer höheren Einheit verbunden. Antithetisch oder auch tautologisch standen sie sich gegenüber. Und um sie zusammenzuhalten, wurde frühzeitig die Alliteration, der Stabreim, verwendet."

Dieser einfache Parallelismus als Kunstmittel in der lyrischen und epischen Poesie hat seine Entsprechung im Drama in stärker und mannigfaltiger ausgebildeten Parallelformen. In dieser Gattung der Poesie erscheint er als Parallelismus der Figuren, Situationen, Motive und Handlungen. Aufgabe der

folgenden Abhandlung soll es sein, Shakespeares Verwendung dieses Kunstmittels in einer Reihe von Dramen zu untersuchen. Die Anregung hierzu verdanke ich Herrn Prof. Bülbring, dem ich auch für viele Winke und Angaben zu großem Dank verpflichtet bin.

2. Der Plan, der dieser Untersuchung zu Grunde gelegt wird, ist folgender: Es werden zunächst einzelne Dramen geprüft in bezug auf die Anwendung des Parallelismus bei Hauptfiguren, bei Hauptfiguren und Nebenfiguren, bei Nebenfiguren; ferner bei der Gruppierung der Figuren und bei Szenen. Hierbei wird das Wort Szene nicht aufgefaßt, wie es im allgemeinen in den Ausgaben der Dramen geschieht, sondern im eigentlichen Sinne als Bild, Auftritt [1]) oder Situation. Ich teile die Szenen nach Brandl (p. 2) ein in:

a) Stimmungsszenen,
b) Entschließungsszenen [2]),
c) Informierungsszenen [3]).

Als vierte Gruppe wären Handlungsszenen zu nennen. In der vorliegenden Untersuchung sind sie je nach ihrem Gehalt den erwähnten drei oder den später zu nennenden parallel angeordneten Situationen zugeteilt oder bei den Motiven erwähnt. Parallel wird hierbei im weitesten Sinne aufgefaßt, z. B. ein trauriges Ereignis und die entsprechende Stimmungsszene, oder ein trauriges Ereignis und eine kontrastierende, komische Stimmungsszene, usw. Der Untersuchung dieser Szenen folgt entsprechend der vorhin genannten Gruppierung der Personen die Untersuchung über Anordnung von Situationen oder Szenen, die ich architektonische Anordnung oder architektonischen Parallelismus nenne. Dieser Parallelismus liegt z. B. vor, wenn einer Szene im ersten Akt eine andere

1) In Übereinstimmung mit A. Brandl: *Sitzungsberichte der Berl. Akad. d. Wissenschaften,* 1906, Heft 37, p. 3: *Zur Szenenführung bei Shakespeare.*

2) Zu den Entschließungsszenen ist zu bemerken, daß hier der Parallelismus hauptsächlich bestehen kann zwischen Entschluß oder Auftrag und Ausführung, bzw. Nichtausführung.

3) Als Informierungsszenen sind anzusehen: Botenszenen oder Situationen, die der Charakteristik dienen, „oder die zur Vorführung oder auch zur bloßen Erzählung von Begebenheiten oder Verhältnissen da sind, ohne Richtung auf einen umständlichen Entschluß" (Brandl, p. 2).

im vierten oder fünften Akt im Aufbau und Inhalt entspricht, oder, wenn eine Buchszene, d. h. eine Szene, wie sie in den Ausgaben vorliegt, architektonisch angelegt ist. Dann folgen Untersuchungen über Parallelismus in den Motiven [1]) und den Handlungen.

Bei den Untersuchungen sind gleichartiger und gegensätzlicher Parallelismus zu unterscheiden, wie in dem zuerst zitierten Abschnitt aus dem ersten Psalm.

Es würde über den Rahmen einer Untersuchung wie der vorliegenden hinausgehen, wollte ich sämtliche Dramen Shakespeares hineinziehen. Daher mußte eine Auswahl getroffen werden, die nach bestimmten Gesichtspunkten geschah. Sie ist in der Weise erfolgt, daß Dramen aus der ersten, mittleren und letzten Periode genommen wurden, und, wenn möglich, solche, die auch inhaltlich Vergleichungsmöglichkeiten boten. Von Dramen mit nicht-tragischem Ausgang wurden gewählt: *Love's Labour's Lost, Comedy of Errors, Midsummer-Night's Dream, Merchant of Venice, The Merry Wives of Windsor* und *The Tempest* (dieses wegen Berührung mit dem *Midsummer Night's Dream*); von Dramen mit tragischem Ausgang: *Titus Andronicus, Romeo and Juliet, Richard II.*, die drei Römerdramen *Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Coriolanus* und *King Lear.*

Um festzustellen, was in den einzelnen Dramen bezüglich des Parallelismus Shakespeares ursprüngliches Eigentum ist, werden die Dramen mit den Quellen verglichen. Wo sich eine solche nicht nachweisen läßt, ist es für die vorliegende Untersuchung überflüssig, nach Andeutungen und Anklängen an Einzelheiten in den zeitgenössischen Werken zu suchen, da die Untersuchung sich auf Shakespeares Gebrauch des Parallelismus, also auf die Komposition, erstreckt und nicht auf Feststellung der Anregungen, die er aus der Lektüre oder Zeitgeschichte erhielt.

Wenn man eine Entwicklungsgeschichte der Verwendung von Parallelismus in den Werken Shakespeares gewinnen will,

---

1) Vgl. über „Motiv" B. Seuffert, *Beobachtungen über dichterische Komposition*, *G. R. M.* I p. 600, Anmerk.: „ich nehme das Wort in seinem ursprünglichen Sinne: ein Mittel, etwas in Bewegung zu setzen. Das Thema, der Wesensinhalt, sowohl Stoff als Auffassung in sich begreifend, wird durch Motive geschoben, gehemmt usf."

ist es nötig, die einzelnen Dramen zu vergleichen, und zu untersuchen, in welchem Maße z. B. im Laufe der Zeit Parallelismus bei Hauptfiguren oder bei Stimmungsszenen usw. nachzuweisen ist. Auf diese Weise kann man feststellen, ob und wie seine Kunst in der Anwendung des Parallelismus zunimmt, inwieweit sich vielleicht eine Neigung zeigt, im Laufe der Jahre mehr oder weniger zu stilisieren, usw.

Endlich ist in einem abschließenden Kapitel zusammenfassend eine ästhetisch-psychologische Würdigung und Erklärung des Parallelismus zu versuchen [1]).

---

1) Auch der rein gedankliche Parallelismus tritt im Drama auf; vgl. G. Kramer: *Über Stychomythie und Gleichklang in den Dramen Shakespeares.* Kieler Diss. 1889.

Love's Labour's Lost.

3. *Love's Labour's Lost* wird von den Kritikern übereinstimmend als ein sehr frühes Drama Shakespeares, wenn nicht als sein erstes, angesehen. Es eignet sich daher als Ausgangspunkt unserer Untersuchung. Eine Quelle zu diesem Stück ist nicht bekannt, sodaß, wie der Herausgeber der Arden-Ausgabe, H. C. Hart, sich ausdrückt (p. XX), *we are fairly entitled to say it is Shakespeare's own invention.* Wenn dies zutrifft, so sind wir in der glücklichen Lage, bei einem Stück aus Shakespeares frühester Schaffenszeit einen Einblick in seinen Gebrauch des Parallelismus zu gewinnen.

4. Die Zeichnung der Figuren in diesem Stück ist, wie in den übrigen Jugendwerken Shakespeares, wenig entwickelt. Nach dem in der Einleitung angegebenen Plan sind zuerst die Hauptpersonen zu untersuchen, und von diesen zunächst die gleichartigen. Als solche sind anzusehen: auf der Seite des Königs Biron, und aus der Umgebung der Prinzessin Rosaline. Sie sind die einzigen, abgesehen von den komischen Nebenfiguren, die nicht von der alles nivellierenden und verflachenden Hofluft angesteckt sind, sondern ihre Natürlichkeit und Eigenart bewahrt haben. Sie sind beide echte, lebenswahre Menschen, urwüchsig und daher auch dem Zuschauer sympathisch. Als Naturkinder, die verwandte Seiten bei sich erblicken, fühlen sie sich zueinander hingezogen. In II 1, wo Shakespeare sie zusammenführt, entwickelt sich sogleich eine Unterhaltung zwischen diesen beiden parallelen Figuren. Bemerkenswert und für beide in der eben genannten Weise charakteristisch sind die Worte der Rosaline II, 1, 64.: ff.

Another of these students at that time
Was there with him, if I have heard a truth.
Biron they call him; but a merrier man,
Within the limit of becoming mirth,
I never spent an hour's talk withal:
His eye begets occasion for his wit;

For every object that the one doth catch
The other turns to a mirth-moving jest,
Which his fair tongue, conceit's expositor,
Delivers in such apt and gracious words
That aged ears play truant at his tales
And younger hearings are quite ravished;
So sweet and voluble is his discourse[1]).

5. Diesem Paare gleichartiger Hauptpersonen steht ein Paar kontrastierter gegenüber: Biron und der König von Navarra. Dieser lebt in abstrakten Regionen; drei Jahre will er, abgeschieden von jeglichem Verkehr mit der Welt, ohne Damengesellschaft, fern vom Hofe, in der Waldeinsamkeit verbringen, um sich ganz dem Studium zu widmen. Er ist ein weltfremder Idealist. Biron hingegen steht auf dem Boden des realen Lebens; er weiß, daß Pläne, wie der König sie durchzuführen gedenkt, in das Reich der Utopie gehören und an den Notwendigkeiten des Lebens und der Schwäche der menschlichen Natur scheitern; denn

Necessity will make us all forsworn
Three thousand times within this three years' space;
For every man with his affects is born,
Not by might master'd, but by special grace I 1, 150 ff.

Biron ist überzeugt, daß der Eid des Königs, sich drei Jahre lang jeglichen Verkehrs mit Damen zu enthalten, unüberlegt getan ist, und er glaubt, daß er — Biron selber — ihn am längsten halten wird. Dies spricht er aus in Vers 160 f.

But I believe, although I seem so loath,
I am the last, that will last keep the oath.

Als er die Liebesaffäre von Costard und Jaquenetta erfährt, wird er in seiner Überzeugung bestärkt:

V. 309 f.: *I'll lay my head to any good man's hat,*
These oaths and laws will prove an idle scorn.

Im Gegensatz zum König hat Biron keine hohe Meinung von Buchgelehrsamkeit:

I 1, 92: *Too much to know is to know but fame;*
And every godfather can give a name.

---

1) Vgl. A. Brandl: *Shakspere* 1894, „Auch zu einer tieferen, wärmeren Charakterzeichnung sehen wir nur Ansätze bei Biron und seiner besonders scharfen Partnerin Rosaline, als wären diese Spötter über die Précieuses ridicules dem Stratforder noch die liebsten gewesen."

V. 143: *So study evermore is overshot:*
While it doth study to have what it would
It doth forget to do the thing it should.

Mit des Königs weltflüchtigen Ideen kann sich der ***merry mad-cap*** Lord II 1, 215) nicht befreunden. Seine Lebensanschauung ist weltfroh: IV 3, 350 äußert er sie:

From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain and nourish all the world:
Else none at all in aught proves excellent.

Indem Biron in gleichartigen Parallelismus neben Rosaline und im Gegensatz zu dem König steht, wird er in zweifacher Weise gehoben.

6. Weit zahlreicher als die parallelen Hauptfiguren sind in *Love's Labour's Lost* die parallelen Nebenfiguren. Hierhin gehören

1. Dumaine und Longaville. Beide sind ohne besondere Färbung oder Charakteristik; sie sind bloße Redefiguren und dienen nur als Staffage [1]).

2. Maria und Katharine sind ebenfalls ohne Leben; auch sie sind bloße Sprechfiguren, die der Prinzessin beigegeben sind.

3. Armado und Moth sind parallel gezeichnet als Vertreter des gezierten Tones; sie bilden einen ironischen Kontrast zur Ziererei; im übrigen sind sie nur schwach charakterisiert; einer sucht den anderen an Wortwitzen zu übertreffen [2]).

4. Holofernes und Sir Nathanael gleichen sich in ihrer trockenen Gelehrsamkeit und ihrem Protzen mit gelehrten Ausdrücken. Es kehrt hier der Pedant der alten Komödie

1) Sidney Lee (*Gentleman's Magazine*, Oktober 1880, p. 453, zitiert in Furness' Ausgabe) führt aus der Zeit von 1586 eine Geschichte an, welche das Zusammentreffen des Königs von Navarra mit einer Prinzessin von Frankreich behandelt, und in welcher die Begleiter des Königs Biron und Longaville heißen. Möglicherweise hat Shakespeare den Namen Longaville dieser Geschichte entnommen.

2) Armado wird treffend durch Holofernes charakterisiert in V 1, 10 ff.: *His humour is lofty, his discourse peremptory, his tongue filed, his eye ambitious, his gait majestical, and his general behaviour vain, ridiculous and thrasonical. He is too picked, too spruce, too affected, too odd, as it were, too peregrinate, as I may call it.* Vgl. ferner Gervinus I, p. 296.

wieder; nur ist in diesem Stücke auffallend, daß Shakespeare zwei solcher Vertreter zusammenbringt, um die komische Wirkung zu erhöhen.

5. Einen komischen Kontrast zur Ziererei bilden die gleichartigen Parallelfiguren Dull und Costard. Beide sind gleich dumm und plump; sie folgen ihren Trieben und suchen es den Großen gleichzutun, indem sie die Ziererei nachäffen und fremde Wörter gebrauchen, deren Bedeutung sie nicht verstehen.

7. Diesen fünf Paaren gleichartiger Nebenpersonen stehen zwei Paare k o n t r a s t i e r t e r gegenüber:

1. Armado und Costard. Als der König in I 1 seinen Hofleuten den Entschluß mitgeteilt hat, drei Jahre in der Waldeinsamkeit zu leben, besinnt man sich darauf, daß man allerlei Kurzweil haben kann, um die lange Zeit zu vertreiben. Armado und Coćard sollen hierzu dienen. Man vergleiche I 1, 178 ff.:

Biron: *Armado is a most illustrious wight,*
A man of fire-new words, fashion's own knight.
Longaville: *Costard, the swain, and he shall be our sport;*
And so to study, three years is but short.

Der elegante, „*refined*" Armado wird neben den plumpen Costard gestellt. In I 2 und III 1 treten sie zusammen auf.

2. Der gelehrte Holofernes und der dumme Dull. Sie bilden, wie das erwähnte Paar, einen komischen Kontrast, der sich am wirkungsvollsten in IV 2 zeigt [1]).

8. *Love's Labour's Lost* hat einen auffallenden Parallelismus in der G r u p p i e r u n g der Personen. Dem König von Navarra mit seinen drei Gefolgsleuten entspricht die Prinzessin mit ihren drei Damen. Der Gruppe Armado-Jaquenetta steht die Gruppe Costard-Jaquenetta gegenüber. Den zwei Pedanten Holofernes und Sir Nathanael entsprechen die zwei Tölpel Dull und Costard.

9. G l e i c h a r t i g e S t i m m u n g s s z e n e n weist das vorliegende Drama in großer Zahl auf. Reich an solchen Situationen ist die dritte Szene des vierten Aktes. Biron ist in Liebesqualen; er findet keine Worte, seine Gefühle auszu-

1) Vgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 295.

drücken. Als plötzlich der König erscheint, versteckt Biron sich. Er bemerkt, daß der König in einer ähnlichen Verfassung wie er selbst ist. Als Longaville hinzutritt, versteckt sich gleichfalls der König und beobachtet seinen Höfling, der ebenfalls verliebt ist. Auch er versteckt sich, als Dumaine kommt, und muß nun seinerseits Dumaine in derselben Stimmung sehen. Kaum hat dieser ein Gedicht, das an seine Geliebte gerichtet war, verlesen, als Longaville hervortritt mit den Worten IV 3, 127 ff.:

Dumaine, thy love is far from charity,
That in love's grief desirest society:
You may look pale, but I should blush I know
To be o'erheard and taken napping so.

Kaum hat wiederum er dies gesagt, als der König erscheint und Longaville zeigt, daß er, Longaville, ebenso verliebt ist, wie Dumaine. Beiden wirft der König Eidbruch vor. Da kommt Biron aus seinem Versteck und zeiht den König, den er vorhin beobachtet hat, desselben Vergehens. Durch einen Brief aber, den Costard dem König bringt, wird es auch offenbar, daß Biron „meineidig" geworden ist, und er Rosaline liebt. Es sind ganz parallele Linien, in denen die Handlung in dieser Szene weiter geführt wird [1]).

Gleichartige Stimmungssituationen sind ferner der Schluß des ersten und des dritten Aktes. I 2, 172 ff. und III 1, 175 ff. stimmen in ihrem Stimmungsgehalt überein. Man vergleiche Armados Worte:

Cupid's butt-shaft is too hard for Hercules' club ....
Devise, wit; write pen; for I am for whole volumes in folio

mit Biron's Worten:

Go to; it is a plague
That Cupid will impose for my neglect
Of his almighty dreadful little might.
Well, I will love, write, sigh, pray, sue and groan. III 1, 203 ff.

Diese beiden Szenen zeigen in ihrer Gleichartigkeit die Macht der Liebe, der sich niemand widersetzen kann, und bereiten auf den Ausgang vor.

---

1) Vgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 290.

10. Zu den kontrastierten Stimmungsszenen sind zu zählen:

1. I 1, 1—181 und 182—Schluß. Der gezierte Ton der Hofgesellschaft und der vulgäre Ton Dulls und Costards bilden hier einen wirksamen Gegensatz. Ähnlich ist die zweite Szene desselben Aktes gehalten: Zuerst treten Armado und Moth mit ihren schwülstigen Reden auf, später kommen Dull, Costard und Jaquenetta hinzu.

2. Im Anfang des ersten Aktes läßt der König seine Hofleute schwören, jeglichen Verkehr mit Damen zu vermeiden. Am Ende der Szene muß er an dem Verhältnis Costards mit Jaquenetta sehen, daß sein Gebot von diesen unverfälschten Naturkindern übertreten ist. Das ernste Gelübde und die komische Übertretung des Gebotes stehen in scharfem Gegensatz.

3. In IV 3 zeigt sich dieser Gegensatz noch einmal, als der ganze Hof sich verliebt und meineidig bekennen muß. Es treten Costard und Jaquenetta zu ihnen und überreichen einen Brief. Daß Shakespeare diesen Kontrast beabsichtigt hat, geht aus den Worten hervor, mit denen Costard die Hofgesellschaft verläßt:

V. 213: *Walk aside the true folk, and let the traitors stay.*

Sie setzen sich damit in Gegensatz zum Hof, der das Gelübde nicht gehalten hat.

4. Weiterhin zeigt sich dieser komische Stimmungskontrast in V 2. Dort steht der höfische Schwank der vornehmen, feinen Herren dem bäuerischen Schwank gegenüber, der von Armado, Nathanael, Moth und Costard inszeniert wird. Als Costard das Stück dem König ankündigt, sagt dieser zu Biron:

They shall shame us: let them not approach,

indem er den Gegensatz herausfühlt, den eine Aufführung zeigen würde. Die Prinzessin ist anderer Ansicht; vgl.

V. 520: *Their form confounded makes most form in mirth,*
When great things labouring perish in their birth.

5. Die komische Stimmung des fünften Aktes wird jäh durch die Ankunft des Boten unterbrochen, der die Nachricht bringt, daß der Vater der Prinzessin gestorben ist.

6. Selbst die beiden Lieder, in denen das Drama ausklingt, sind vom Dichter gegenübergestellt. Das liebliche, anmutige Frühlingslied von dem Grünen und Blühen und Singen in der Natur, kontrastiert mit dem über seinen häuslichen Un-

frieden ergrimmten Ehemann, steht im scharfen Gegensatz zum Winterlied:

When icicles hang by the wall
And Dick, the shepherd, blows his nail
And Tom bears logs into the hall
And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipp'd and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl, Tu-whit;
Tu-who, a merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

11. Unter die Gruppe der gleichartigen Entschließungsszenen sind zu rechnen:

1. II 1, 1—35 und II 1, 80—88. Boyet erhält den Auftrag, sich zum König von Navarra zu begeben und ihm die Ankunft der Prinzessin mitzuteilen. Boyet geht hin und kehrt nach kurzer Zeit mit den gewünschten Nachrichten zurück: Auftrag und Ausführung entsprechen sich.

2. In III 1 übergibt zunächst Armado Costard einen Brief für Jaquenetta. Als Biron kommt, gibt dieser ihm einen Brief für Rosaline. Die Nebeneinanderstellung ist etwas plump; sie bildet die Ursache für die spätere komische Verwickelung.

3. Der Brief Birons gelangt in die Hände des Holofernes, der ihn IV 2 durch Costard an den König weiter schickt; IV 3 erscheint Costard vor diesem und überreicht den Brief.

4. In V 1 bereiten Armado und Holofernes die Aufführung des Schwankes vor; in der folgenden Szene findet sie statt.

12. Wirkungsvoller als diese parallelen Situationen sind die gegensätzlichen.

1. Costard erhält, wir wir gesehen haben, in III 1 zwei Briefe, einen von Armado für Jaquenetta, einen anderen für Rosaline von Biron. In IV 1 bringt er aber Armados Brief zu Rosaline und in IV 2 Birons Brief zu Jaquenetta. Diese Verwickelung dient dazu, die Komik des Stückes zu erhöhen.

2. Die Absicht der Hofgesellschaft, der Prinzessin und ihren Damen eine Vorführung zu bieten, in der Verkleidung von Moskowiten, — ein Plan, den Boyet erfahren hat und den Damen mitteilt — wird durch die Prinzessin vereitelt, die ihrerseits nun ihre Damen instruiert:

V 2, 138: *The effect of my intent is to cross theirs:*
They do it but in mocking merriment;
And mock for mock is only my intent.

3. Das feierliche Gelübde des Königs und seines Hofes im ersten Akt und die Verlobung mit der Prinzessin im fünften Akt bilden einen scharfen Gegensatz. Der König mußte einsehen, daß man die Natur nicht mit abstrakten Ideen meistern kann. Der Übergang von dem Eid zu dem Eidbruch geschieht über eine Reihe von Stufen.

a) In I 1 schon sieht der König an der Affäre Costards und Jaquenettas, daß man sein Gesetz nicht hält.

b) Armado ist in Jaquenetta verliebt, I 2.

c) Die Begegnung Birons und Rosalinens und das Erwachen ihrer Liebe deuten an, daß der Eid nicht lange gehalten werden wird. Auch der König und seine Höflinge sind sofort durch die Reize der Damen gefesselt. Zur Prinzessin sagt der König II 1, 173 f.:

But here without you shall be so received
As you shall deem yourself lodged in my heart.

Charakteristisch sind die verschiedenen Eindrücke, welche die Lords von den Damen empfangen haben: Dumaine nennt seine Dame *„a gallant lady"*, Longaville seine *„a most sweet lady"*. Biron fragt: *„is she wedded or no?"* Boyet sieht ganz richtig am Schlusse von II 1, 228 ff.:

If my observation, which very seldom lies,
By the heart's still rhetoric disclosed with eyes,
Deceive me not now: Navarre is infected.

d) Die nächste Stufe bildet Birons Brief an Rosaline III 1

e) Es folgt die Enthüllung in IV 3, wo sich alle als verliebt bekennen müssen, sodaß Biron sagen kann V. 214 ff.:

Sweet lords, sweet lovers, O, let us embrace!
As true we are as flesh and blood can be:
The sea will ebb and flow, heaven show his face;
Young blood doth not obey an old decree:
We cannot cross the cause why we were born:
Therefore of all hands must we be forsworn.

f) Damit ist die Handlung soweit fortgeschritten, daß die Verlobung sattfinden kann (V 2); die Vermählung wird ein Jahr hinausgeschoben.

13. Geringer als die Zahl der parallelen Entschließungsszenen ist die der Informierungssituationen.

1. In II 1 werden wir im Anfang durch die Damen über die Herren informiert. Maria charakterisiert Longaville, Ka-

tharine Dumaine und Rosaline Biron. Ganz entsprechend informieren sich in dem zweiten Teil der Szene die Herren über die Damen. Boyet gibt hier jedem Fragenden die gewünschte Antwort: Longaville über Maria, Dumaine über Katharine und Biron über Rosaline. Diese Art von Parallelismus ist zu schematisch, um künstlerisch wirken zu können.

2. Nachdem in V 2 die Damen den Lords einen Streich gespielt haben und der König mit seinem Gefolge weggegangen ist, erzählen die Damen ihre Erlebnisse. Auch hier zeigt sich der schematische Parallelismus in der fast stychomythischen Aneinanderreihung der Worte. V 2, 266 ff.

3. Derselbe Parallelismus findet sich nochmals in V 2, 797 ff. Als der König die Prinzessin bittet:

Now, at the latest minute of the hour,
Grant us your loves,

gibt ihm diese zur Antwort, daß er noch ein Jahr warten muß, bevor sie ihm diese Bitte gewähren kann. Dieselbe Antwort erhält ganz schematisch jeder Lord von seiner Geliebten.

14. Kontrastierte Informierungsszenen fehlen.

15. Weiterhin läßt sich in der Szenenführung Parallelismus feststellen.

1. Zuerst tritt der König und sein Gefolge für sich auf in I 1, entsprechend die Prinzessin und ihr Gefolge in II 1; noch in derselben Szene werden dann beide zusammengeführt. In I 2 und III 1 tritt zunächst die Gruppe Armado-Moth für sich auf, entsprechend dann in IV 2 die Gruppe Holofernes-Nathanael. In V 1, bei der Vorbereitung des Schwankes, treffen sie zusammen. In V 2 endlich werden alle vier Gruppen vereinigt. Als fünfte zusammengehörige Gruppe sind anzusehen: Jaquenetta, Dull und Costard, die einzeln oder zusammen als Kontrastfiguren zu verschiedenen Gruppen treten.

2. Als parallele, abschließende Rahmenszenen kann man I 1 und V 2 ansehen. Dort haben wir das Gelübde, drei Jahre ohne Damengesellschaft zu leben, hier wird von der Prinzessin ein Jahr des Wartens festgesetzt, bis die Vermählung stattfinden kann; dort haben wir fade, öde Hofluft, hier zwei heitere, frische Naturlieder.

16. Wie die Szenen, so sind in unserem Drama auch die Motive parallel gehalten.

1. Die Unnatur wird dreifach behandelt: in dem Verhalten des Königs zur Außenwelt, seiner Weltflucht, in dem bizarren Wesen Armados und Moths und in den beiden Pedanten Holofernes und Nathanael.

2. Das Motiv der Allmacht der Liebe zeigt sich in der Haupthandlung: Der König und sein ganzer Hof können den Eid nicht halten; ferner in dem Verhältnis zwischen Armado und Jaquenetta — der gezierte, fein gebildete Spanier will das einfache Bauernmädchen heiraten; schließlich in dem Verhältnis Costards zu Jaquenetta. Mit der Haupthandlung stehen die beiden letzten Paare wenig im Zusammenhang. Sie stellen gewissermaßen nur mitklingende Akkorde dar.

17. Eine Parallelhandlung weist das Stück nicht auf.

18. Die Untersuchung zeigt, daß das Stück fast sämtliche Arten des Parallelismus aufweist, wenn auch einzelne nur keimartig. Häufig ist dieser Parallelismus allerdings noch sehr schematisch und störend. „Im Aufbau des Dramas herrscht eine zu weitgehende Symmetrie", sagt Wolff in seinem *Shakespeare* I p. 210 [1]). Aber dieses Stück läßt schon ahnen, daß für Shakespeares Schaffen der Parallelismus ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste und wirksamste Stilisierungsmittel sein wird.

---

1) Vgl. auch Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 107.

The Comedy of Errors.

19. Da ein älteres Stück, die *Historie of Errors*, verloren gegangen ist, bleiben uns bloß die *Menæchmi* des Plautus, allenfalls noch dessen *Amphitryon*, als Quellen. Die *Menæchmi* des Plautus kann Shakespeare in der englischen Übersetzung des W. Warner gelesen haben. Über die Quellenfrage bemerkt Cunningham in der Ausgabe der *Comedy of Errors* (Arden Edition) p. XXII: *„Shakespeare was beyond doubt indebted to the Menæchmi of Plautus for the general outline of his Errors and to the same Roman author's Amphitryon.*"

Was schon für *Love's Labour's Lost* galt, trifft auch für die *Comedy of Errors* zu. Die Zeichnung der Charaktere ist noch schwach. Sie heben sich wenig voneinander ab, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß Ansätze zur schärferen Charakteristik vorhanden sind.

20. Gleichgerichtete Hauptcharaktere sind der Herzog und Aegeon. Sie treten nur in der ersten und in der letzten Szene auf und sind ganz parallel gehalten: Beide sind gleich mild und versöhnlich, mit menschlichem Fühlen. Der Herzog möchte dem unglücklichen Aegeon die Freiheit geben; aber seine Pflichten als Herrscher erlauben es nicht. In den *Menæchmi* fehlen beide Gestalten, sodaß die Annahme wahrscheinlich ist, daß Shakespeare sie eingeführt hat. (*„when he can, he always introduces a Duke*", Dowden, *Primer* p. 66).

21. Zur Gruppe der kontrastierten Hauptpersonen sind zu rechnen:

1. Antipholus von Syracus und Antipholus von Ephesus. Jener ist ernst und melancholisch, dieser heiter und lebenslustig; er kann nicht sehen, daß jemand traurig in die Welt blickt: Vgl. III 1, 19 f.:

> *You're sad, Signior Balthazar: pray God our cheer*
> *May answer my good will and your good welcome here.*

Hierzu bemerkt Cunningham in seiner Einleitung zu der *Comedy of Errors*, p. XXXIV/XXXV: „*He* (Anthipholus S.) *is amiable, and intellectual, steady and constant, and above all sentimental, as we learn from his poetic declaration to Luciana in Akt III . . . . . His character is altogether of finer grain than that of his brother. His brother Antipholus of Ephesus is cast in an inferior mould, both in intellect and morals. He is sensual in temperament. When his doors are shut against him, he is capable of dining with the courtezan and giving her the chain in order to spite his wife. Smarting under his injuries he is brutal towards his wife.* (IV 4, 100) *He is vindictive and passionate; he will „bestow a rope's end among his wife and her confederates*“ [1]).

Die beiden Brüder sind nicht nur gegeneinander, sondern auch gegen ihre Diener kontrastiert. Da jene im Verlauf des Stückes mit Ausnahme des fünften Aktes nicht zusammen auftreten, wohl aber mit ihren Dienern, so ist diese letzte Kontrastierung wirksamer als die zuerst erwähnte. Cunningham bemerkt zu dieser Gegenüberstellung p. XXXIV: „*Great cleverness in dramatic contrast appears in the collocation of the somewhat sedate and melancholy Antipholus of Syracuse with his servant, the merry and jesting Dromio of Syracuse.*“ Diesen Gegensatz fühlt Antipholus selbst, vgl. I 2, 20 f.:

When I am dull with care and melancholy
(he) Lightens my humour with his merry jests.

Vers 58 sagt er zu seinem vermeintlichen Diener:

I am not in a sportive humour now.
V. 68: *Come, Dromio, come, these jests are out of season.*

Dromio freut sich, als er später seinen Herrn in froher Stimmung wiederfindet, die er offenbar an ihm nicht gewohnt ist; vgl. II 2, 20:

I am glad to see you in this merry vein.

Wie der Verlauf dieser Szene weiter zeigt, ist Dromio S. ein witziger Geselle. Dies tritt besonders in seiner Erzählung des Abenteuers hervor, daß er mit der *kitchenwench* im Hause der Adriana gehabt hat (III 2). Der Pessimismus des Herrn ist gegen den Optimismus seines Dieners am Schlusse des

1) In den *Menœchmi* sind die Brüder nur wenig voneinander abgehoben; sie sind fast ausschließlich Redefiguren.

vierten Aktes sehr schön kontrastiert. Antipholus S. ist durch die verschiedenen seltsamen Abenteuer, die er in Ephesus erleben mußte, mißmutig gestimmt und hat nur noch den einen Wunsch, die nach seiner Ansicht verhexte Stadt möglichst schnell zu verlassen. Zu seinem Diener sagt er:

Come to the Centaur; fetch our stuff from thence;
I long that we were safe and sound aboard.

Ganz anders denkt Dromio S. über die Lage:

„Faith, stay here this night; they will surely do us no harm: you saw they speak to us fair, give us gold: methinks they are such a gentle nation, that, but for the mountain of mad flesh, that claims marriage of me, I could find in my heart to stay here still and turn witch“ [1]).
IV 4, 153 ff.

Im Vergleich zu Shakespeares Drama ist in den *Menœchmi* die Kontrastierung nur schwach durchgeführt.

Sie fehlt vollständig in diesem Stück — da die *Menœchmi* nicht wie die *Comedy of Errors* ein Zwillingsdienerpaar haben — bei der Kontrastierung von Antipholus E. mit Dromio E. Auch hierzu bemerkt Cunningham *„(Great cleverness in dramatic contrast appears) no less in the association of the impatient and passionate Antipholus with the somewhat precise and discreet Dromio of Ephesus.“* Die Ungeduld des Antipholus E. wird besonders betont in III 1, 85; als er keinen Einlaß findet und gegen seine Frau wüten will, muß ihn Balthazar mahnen:

Have patience, sir.

In IV 4, 20 bittet der Häscher (officer) ihn, geduldig zu sein, als Dromio mit einem Strick statt der fünfhundert Dukaten zurückkommt und Antipholus E. ihn deshalb schlägt. Gerade diese Szene ist geeignet, den Gegensatz der Charak-

1) In den *Menœchmi* ist dieser Gegensatz zwischen Herr und Knecht nur angedeutet. Er zeigt sich dort in der Unterredung zwischen Menæchmus, the Traveller, und Messenio in II 1 (Hazlitt: *Shakespeare's Library*, vol. V. p. 11); Messenio kann nicht verstehen, daß Menæchmus nicht müde wird, seinen Bruder zu suchen. Darauf erwidert Menæchmus: *„Yea, could I but once find any man that could certainly enforme me of his death, I were satisfied; other wise I can never desist seeking: Litle knowest thou Messenio how near my heart it goes“*. Als Messenio darauf mit einem Scherz antwortet, gibt ihm Menæchmus einen Verweis: *„Sirra, no more of these sawey speeches“*.

tere von Herr und Knecht zu zeigen. Auf die vorhin erwähnten Worte des Häschers erwidert Dromio E.:

Nay, 'tis for me to be patient;
I am in adversity.

und weiterhin:

I have served him from the hour of my nativity to this instant, and have nothing at his hands for my service but blows. When I am cold, he heats me with beating; when I am warm he cools me with beating: I am waked with it when I sleep . . . .

Eine gewisse Resignation liegt in seinen Worten; er findet sich in seine Lage.

4. Ein viertes Paar kontrastierter Hauptfiguren sind Adriana und Luciana, zwei Frauengestalten, die scharf und wirksam voneinander abgehoben sind. Adriana, die Gemahlin des Antipholus E., verfolgt jeden Ausgang ihres Gatten, jede seiner Handlungen mit eifersüchtigem Mißtrauen. In V 1 gibt sie der Äbtissin eine Schilderung ihres Ehelebens (in V 1, 62 ff.), als diese sie fragt, ob sie ihren Gemahl zur Treue gemahnt hat,

It was the copy of our conference:
In bed he slept not for my urging it;
At board he fed not for my urging it,
Alone, it was the subject of my theme;
In company I often glanced it;
Still did I tell him it was vile and bad.

Sie hat eine geringe Meinung von dem Wert des männlichen Geschlechtes. Ihre Ansicht spricht sie aus in II 1, 112:

. . . . . and no man that hath a name
By falsehood and corruption doth it shame.

Luciana ist ganz das Gegenbild ihrer Schwester. Für die „*self harming jealousy*" Adrianens hat sie kein Verständnis, sie schilt ihre Schwester töricht:

How many fond fools serve mad jealousy!

Ihre Lebensanschauung ist ein weltfroher Optimismus. Sie ist ganz Vertrauen; vgl. III 2, 22:

Being compact of credit[1]).

---

1) In den *Menæchmi* fehlt diese Kontrastfigur. Die Gemahlin des Menæchmus the Citizen wird auch als eifersüchtig dargestellt. In I 2 heißt es dort (Hazlitt, p. 6): *I can never go forth a doores, but shee*

Shakespeare hat durch Einführung der Luciana beide Gestalten wirksam voneinander abgehoben.

22. Parallele Nebenpersonen fehlen.

23. In der Gruppierung der Personen weist das Stück — ähnlich wie *Love's Labour's Lost* — großen Parallelismus auf.

Den beiden Brüdern entsprechen die beiden Sklaven, dem Aegeon der Herzog.

24. Der Parallelismus in Situationen ist in der *Comedy of Errors* weniger ausgebildet als in *Love's Labour's Lost*. Gleichartig in der Stimmung verlaufen vier Situationen:

a) Der Schluß des I. Aktes: Antipholus S. ist mißvergnügt. Er hat gehört, daß die Stadt voller Zaubereien und Gaukeleien sei. Soeben hat er eine erlebt.

b) Dieser Stimmung entspricht der Schluß des zweiten Aktes. Dromio S. versteht nicht, was er hört und sieht. Vgl. II 2, 191 ff.:

O, for my beads! I cross me for a sinner.
This is the fairy land: O spite of spites!
We talk with goblins, owls and sprites;
If we obey them not, this will ensue,
They'll suck our breath or pinch us black and blue.

c) Nach seinen Erlebnissen im Hause der Adriana hat Antipholus S. ganz ähnliche Gefühle wie sein Diener; vgl. III 2, 161 f.:

There's none but witches do inhabit here;
And therefore 'tis high time that I were hence.
She that doth call me husband, even my soul
Doth for a wife abhor. But her fair sister,
Possessed with such a gentle, sovereign grace,
Of such enchanting presence and discourse,
Hath almost made me traitor to myself.

Antipholus will sobald wie möglich Ephesus verlassen.

Endlich weist der Schluß des vierten Aktes eine ähnliche Stimmungsszene auf. Sie wurde zum Teil schon bei der Ge-

---

asketh mee wither I go? What I do? What business? What I fetch? What I carry? As though she were a Constable or a toll-gatherer.

genüberstellung von Antipholus S. und Dromio S. angeführt. Der Akt schließt mit den Worten des Antipholus S.:

I will not stay to-night for all the town;
Therefore away, to get our stuff aboard.

Die vier besprochenen Szenen gehen den vorhergehenden Situationen parallel und sind unter sich parallel. Zweimal haben die *Menaechmi* auch derartige Szenen; dadurch, daß Shakespeare sie viermal bringt, verstärkt er bedeutend ihre Wirkung. Für den Zuschauer sind sie komisch und tragisch zugleich, da ihm der Zusammenhang bekannt ist, und er die „Irrungen" kennt.

25. Als kontrastierte Stimmungssituation ist V 1, 281 f. anzusehen: Aegeon steht vor Antipholus E., den er für Antipholus S. hält. Er freut sich, seinen Sohn endlich wiedergefunden zu haben, und muß nun zu seinem Schmerze erleben, daß sein Sohn ihn nicht kennt, eine Situation, die zugleich tragisch und komisch ist, da der Zuschauer weiß, daß Antipholus E. auch ein Sohn des Aegeon ist.

26. Als gleichartige Entschließungsszenen sind in dem vorliegenden Stück zwei Paare zu nennen:

1. In I 2, 95 ff. erfahren wir, daß Antipholus S. nach seinem Gelde sehen will. In II 2, 1 ff. kommt er gerade von seinem Gange zurück, nachdem er alles in Ordnung vorgefunden hat.

2. Die Courtisane spricht am Ende von IV 3 ihre Absicht aus, Antipholus E. an seine Gattin zu verraten und ihn zu verleumden; in IV 4 führt sie ihren Plan aus.

27. Gegensätzliche Entschließungsszenen sind:

1. In III 1: die Einladung des Antipholus E. und die Abweisung vor seiner Wohnung. Er lädt Balthazar und Angelo zum Essen ein. Als er mit seinen Gästen vor seinem Hause erscheint, findet er keinen Einlaß; er kann also seinen Plan nicht ausführen. Die Wirkung ist überaus komisch, da er noch vorher mit seinem Tisch geprahlt hat.

2. Am Schlusse des dritten Aktes begegnet Angelo dem Antipholus S. Er hält ihn für den Antipholus E. und händigt ihm eine Kette aus, die dieser bestellt hat. Antipholus S. will

sogleich zahlen; aber Angelo versichert, er könne warten. In der sofort darauf folgenden Szene, der ersten des vierten Aktes, treten Angelo, ein Kaufmann, und ein Gerichtsdiener auf, der eine Summe von Angelo eintreiben soll. Es ist gerade der Betrag, den Antipholus E. (Antipholus S.) schuldet. Sie treffen nun auf Antipholus E., der sehr verwundert ist, daß man ihm Geld für einen Gegenstand abverlangt, den er nicht erhalten hat. Die vorherige Bereitschaft des Antipholus S. und die Weigerung des Antipholus E. sind für komische Wirkung trefflich gegenübergestellt. Sie ist in den *Menæchmi* nicht vorhanden.

28. Es fehlen gleichartige Informierungsszenen.

29. Kontrastierte Informierungsszenen sind einmal vertreten. In V 1, als Adriana glaubt, daß ihr Gatte und Diener in der Kirche Schutz gesucht haben, — in Wirklichkeit sind es Antipholus S. und Dromio S. — kommt ein Diener in höchster Bestürzung herbeigelaufen und rät ihr, eiligst zu fliehen:

V. 168 ff.: *O mistres, mistress, shift and save yourself!*
My master and his man are both broke loose,
Beaten the maids a-row and bound the doctor,
Whose beard they have singed off with brands of fire.

Adriana fährt ihren Diener hart an, befiehlt ihm zu schweigen und sagt, alles sei erlogen, was er ihr melde. Da beide überzeugt sind, die Wahrheit zu sagen, ist diese Zusammenstellung sehr komisch. Diese Szene fehlt in den *Menæchmi*.

30. Architektonisch angelegt ist die dritte Szene des vierten Aktes. Sie wird eröffnet mit einem Stimmungsmonolog des Antipholus S., der über seine eigenartigen Erlebnisse in Ephesus nachsinnt. Es folgt der Dialog mit seinem Diener, der Dialog mit der Courtisane, und die Szene schließt wieder mit einem Monolog, in dem die Courtisane ihre Eindrücke von dem Verhalten des Antipholus ausspricht.

Wie in dieser Szene die beiden Monologe die Szene umrahmen, so sind für das ganze Stück die Eröffnungsszene und die Schlußszene verwandt. Wie schon erwähnt wurde, sind

es die einzigen Szenen, in denen Aegeon und der Herzog auftreten; in I 1, wird uns das Problem des Stückes mitgeteilt: Der Vater sucht seinen Sohn; er ist gefangen genommen worden und soll hingerichtet werden. Es folgt nun die eigentliche Komödie mit ihrem heiteren, bunten Durcheinander, bis schließlich im fünften Akt durch die Äbtissin, Aegeon und den Herzog die Lösung herbeigeführt wird. Ein tragischer Rahmen umschließt in echt-Shakespear'scher Weise das lustige Stück [1]).

31. 1. Der Parallelismus der Motive ist in dem vorliegenden Stück hauptsächlich bei dem Motiv der Verwechslung verwandt (daher *Comedy of „Errors"*), die durch die Ähnlichkeit der zwei Zwillingspaare Antipholus S., Antipholus E. und Dromio S., Dromio E. hervorgerufen wird. Wir haben hier in einer früheren Komödie schon den keimhaften Ansatz zu jenem Parallelismus der Motive, bezw. der Handlungen, wie er später in vollendeter Weise in der Leartragödie, in der Lear- und Glosterhandlung durchgeführt wurde. Durch Einführung des zweiten Zwillingspaares wurde die Komik verdreifacht. In den *Menæchmi* fehlt das zweite Zwillingspaar. Cunningham hält es für wahrscheinlich, daß Shakespeare das Dienerzwillingspaar dem „Amphitryon" verdankt. Da wir die *Historie of Errors* nicht besitzen, ist es schwer festzustellen, ob es von Shakespeare eingeführt ist, oder ob es sich nicht schon in der Vorlage befunden hat. Sehr wahrscheinlich wird Shakespeare, der eine ausgesprochene Vorliebe für die Verwendung von Parallelismus hat, der Erfinder sein.

2. Ähnlich gebaut in Bezug auf die Motive sind ferner der erste Teil von III 2, 1—70 und der Schluß der Szene. Es entspinnt sich ein Liebesverhältnis zwischen Luciana und

---

1) In den *Menæchmi* fehlt dieser Parellelismus vollständig. Cunningham bemerkt hierzu p. XXXIII: „*and in the pathetic story of Aegeon he sets the whole action in a background or framework of tragicomedy perhaps of his own invention and arrangement or possibly taken from the story told to the Siennese traveller in the Suppositi of Ariosto*". Vgl. ferner G. B. Baker: *Shakespeare's Development as a Dramatist*, p. 137: „*those scenes of Aegeon and Aemilia at the beginning and at the end of the play are in part, I believe, Shakespeare's response to the delight of the Elizabethans in strong contrasts*".

Antipholus S. In feierlichen, gezierten Worten bewegt sich das Gespräch hin und her und endet mit der Liebeserklärung des Antipholus S.; vgl. V. 67:

Thee will I love and with thee lead my life.

Von Vers 70 ab geht dann die Szene ins Groteske und Komische über. Die Küchenmagd hat sich in Dromio S. verliebt und beansprucht ihn für sich. Er will jedoch nichts von ihr wissen. Scharf kontrastiert zu dem Liebesgespräch des Antipholus und der Luciana ist die derb-komische Darstellung seiner Liebesabenteuer mit der Köchin. Es fehlt diese Gegenüberstellung gänzlich in den *Menœchmi.*

3. Parallele Motive treten weiterhin auf in I 2 und IV 4. Antipholus S. übergibt seinem Diener Dromio S. Geld zur Aufbewahrung; als er seinen vermeintlichen Diener trifft, fordert er das Geld von ihm. Da es aber Dromio E. ist, mit dem er spricht, verlangt er umsonst die Geldsumme, und eine ergötzliche Szene entwickelt sich. In IV 4 fordert Antipholus E. von Dromio E. das Geld, um das er Dromio S. nach Hause geschickt hat.

4. Wie in II 2 Adriana den Antipholus S. mit ihrem Gemahl verwechselt, so später auch die Courtisane in IV 3. Die *Menœchmi* weisen diese Verwechselung ebenfalls auf. Dieser und der voraufgehende Parallelismus haben für das Drama auch architektonisch stilisierenden Zweck. Man wird beim zweiten Mal an das erste erinnert.

32. Parallelismus der H a n d l u n g fehlt.

33. Im Großen und Ganzen ist zu bemerken, daß die Charaktere immer noch schwach gezeichnet sind. Sie sind so wenig ausgeführt, daß sie nur durch Parallelismus zur Geltung kommen. Die Neigung zu stilisieren ist in diesem Stück sehr ausgeprägt.

A Midsummer-Night's Dream.

34. Wie für *Love's Labour's Lost* ist auch für dieses Stück eine eigentliche Quelle nicht nachzuweisen. Cunningham sucht in seiner Einleitung zur Arden-Ausgabe Anklänge an zeitgenössische oder frühere Schriftsteller aufzudecken. Aber es sind bloße Übereinstimmungen in Einzelheiten, „*mere hints*". Das Stück als solches, als Ganzes, ist Shakespeares Eigentum.

35. Auch noch in diesem Drama ist die Zeichnung der Charaktere nur schwach ausgebildet. Ganz parallel gehalten sind Demetrius und Lysander. Dr. H. Woelffel (*Album des lit. Vereins* in Nürnberg 1852, zitiert in der *Furness Variorum-Ausgabe*, p. 325) versucht zu beweisen, daß Shakespeare diese beiden Gestalten habe kontrastieren wollen: „*In Lysander the poet wished to represent a noble magnaminous nature, sensitive to the charms of the loveliness of soul and of spiritual beauty; but in Demetrius he has given us a nature fundamentally less noble, in its final analysis even unlovely, and sensitive only to the impression of physical beauty.*" Er begründet seine Behauptungen damit, daß der Zaubersaft auf die beiden Jünglinge verschiedene Wirkungen ausübt. Aber derartige Unterschiede genügen nicht, um die Figuren als Kontrastfiguren erscheinen zu lassen. Im Gegenteil, die beiden Liebhaber aus Athen machen den Eindruck, daß sie als parallel gleichartige beabsichtigt sind [1]).

36. 1. Eher schon könnte man Woelffel in seinen Ansichten über Hermia und Helena zustimmen, wenn auch hier seine

1) Vgl. hierzu Arden-Ausgabe p. L., zitiert aus der *Edinburgh Review* 1848: „*Moreover the components of the group, the pairs of Athenian lovers, seem only to be so distributed in order to be confused. There are no distinctive features in their members. Lysander differs in nothing from Demetrius, Helena in nothing but height from Hermia*".

Argumente nur wenig stichhaltig sind: Er weist auf die Namen hin, die in uns schon den Gedanken erwecken sollen, daß beide Gestalten kontrastiert sind (?). Sie sind in wenigen Zügen gegenübergestellt; vgl. von Friesen p. 282: . . . „In dem Gegensatze der sich vergessenden Leidenschaftlichkeit der schwärmerisch sanfteren Helena und der reizbaren Hermia gegen diese Erscheinung (Titania) möchte man eine feine Absicht des Dichters glauben, müßte man nicht die Überzeugung von einer instinktiv poetischen Intention feststellen."

2. Weit schärfer gegenübergestellt als Hermia und Helena sind Titania und Bottom, vgl. III 1 u. IV 1: die ätherische, zierliche Feenkönigin und der erdige, plumpe Bottom als Verlobte — eine Schöpfung von solcher Kühnheit, wie sie nur Shakespeare gelingt; man vergl. III 1, 140 ff., wo Titania zu Bottom sagt:

I pray thee, gentle mortal, sing again:
Mine ear is much enamoured of thy note;
So is mine eye enthralled to thy shape;
And thy fair virtue's force perforce doth move me
On the first view to say, to swear, I love thee.

37. Von den Nebenpersonen sind als Vertreter ihrer Volksklasse die Handwerker von Athen gleichartig gezeichnet. Hierzu bemerkt Delius in seiner Ausgabe von Shakespeares Werken I, p. 274, daß sie die stehende Rolle des Shakespeare'schen Clowns in vervielfältigter Gestalt repräsentieren. Sie sind sich gleich in ihrer Plumpheit und Beschränktheit und Naivetät. Aber ihre Rolle wird größer sein, als wie Delius annimmt; das wird die Untersuchung über die Gruppierung der Personen zeigen.

38. 1. Zwei größere Gruppen stehen sich gegenüber: Die sterblichen Menschen *(human mortals)* und die Schöpfungen aus dem Feenland. Die erste Gruppe schließt wie die zweite scharfe Gegensätze in sich; hierhin gehören [1]):

a) der Hof des Theseus und die athenischen Liebespaare; sie kennzeichnen gezierter Ton und höfisches Wesen.

---

1) Vgl. F. Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*, p. 80 u. 81, ferner: Morton Luce: *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 163.

b) die Handwerker aus Athen. Über sie schreibt Cunningham (Arden-Ausgabe p. L. u. LI): „*If the first were as far removed from everyday experience, these are types of a class ever ready to our a hand. They are of the earth earthy. Bottom sat at a Stratford loom, Starveling on a Stratford tailoring board . . . . And most homely too, is the homely idiomatic prose of their dialogue contrasted with the blinding brilliancy of those rhymed verses, which speak the eternal language of love by the mouths of the Athenian ladies and their lovers. In short, they are the very counterparts of the former group; and it is this that we wish to establish: an intentional antagonism between the two. They seem to us in their respective delicacy and coarseness to mark the two extreme phases of life, the highest and the lowest, as presented to the imiginative faculty: the lowest as it may be seen by experience the highest as it may be conceived of in dreams.*“

2. Die zweite Gruppe hat Oberon, Titania und die Feen auf der einen Seite und den täppisch plumpen und doch gewandten Puck auf der anderen. Die Elfen nennen ihn „*thou lob of spirits*“. Zu diesem Worte bemerkt die Arden-Ausgabe in einer Fußnote pg. 33: „*Here used by the fairies as a descriptive of the contrast between Puck's larger and rougher figure and the airy and delicate shapes of the elves, at least of those, attendants on Titania.*“ II 1, 32 f. sagt ein Elf von Puck:

> *Either I mistake your shape and making quite,*
> *Or else you are that shrewd and knavish sprite,*
> *Call'd Robin Goodfellow.*

Der Gegensatz zwischen Puck und den Elfen zeigt sich auch deutlich in den Erzählungen ihrer Taten. Zierliches und Feines wissen die Elfen zu berichten, während Puck nur grobe Scherze erzählt.

39. 1. Gleichartige Stimmungssituationen weisen II1. II2 und III2 auf. Demetrius und Helena im Walde, Lysander und Hermia, Lysanders Verzauberung, Demetrius' Verzauberung, das bunte Durcheinander und Ineinander, Verzaubern und Verwechseln gibt in seinen vielfachen Variationen dem Stück jene romantische Stimmung, die es als „Sommernachtstraum“ haben muß.

2. In III 2 enthalten die Verse 100—121 die vorbereitende Stimmung für das folgende: Sie drücken die schelmische Freude des Kobolds aus:

Then will two at once woo one;
That must needs be sport alone.
And those things do best please me
That befall preposterously.

40. Kontrastierte Stimmungsszenen sind 1. I 1, 1—19 und 20—127. Theseus ist in hochzeitlicher Stimmung. Er trifft gerade Anordnungen für das Fest, als Aegeus eintritt und die freudige Stimmung stört; denn er kommt *„full of vexation"* und bittet Theseus um seine richterliche Entscheidung in einer Heiratsangelegenheit seiner Tochter, die ihrem Vater bei der Wahl ihres Gatten nicht gehorchen will. Hier, bei Theseus, sehen wir Glück und Freude, dort Familienzwist und Hader.

2. Scharf gegenübergestellt sind in Bezug auf Stimmungsgehalt und Färbung I 1 und I 2. Dort leben wir in der feinsten Hofluft mit ihrer Ziererei, hier unter ganz einfachen, plumpen Menschen. Vgl. Cunningham, p. LII: *„we shall then have the most singular arrangement of the first act purposely designed, to exhibit successively the characteristics of the two groups in marked opposition, before opposing them to the influence of the fairies."*

3. Diese Gegenüberstellung mit den Feen erfolgt in der nächsten Szene (II 1). Zwischen ihr und der voraufgehenden Handwerkerszene ist der Gegensatz noch größer als zwischen I 1 und I 2, da die Feen zarte Lichtgestalten sind, gegen welche sich die Handwerker noch schärfer abheben als gegen die Höflinge [1]).

1) Vgl. H. von Friesen: *W. Shakespeares Dramen*, p. 281: „Kein Drama Shakespeares trägt mehr das Gepräge eines unmittelbar aus der Phantasie des Dichters hervorgegangenen Lebensbildes, in keinem ist der harmonische Organismus der Erscheinung vollendeter durchgeführt. Wenn auch von einer ausgeführten Charakteristik nicht die Rede sein soll und kann, so stellen sich doch alle handelnden Personen unserer Imagination als abgerundete Individualitäten dar. (?) Alle hängen mit den Aeußerlichkeiten nicht allein, sondern auch unter sich zusammen, sind aber auch durch die feinsten und sinnreichsten Schattierungen von einander geschieden. Sie stellen sich gewissermaßen gruppenweise dar, und doch spielen in den verschiedenen Gruppen ähnliche Empfindungen und Gemütserregungen, nach dem Wesen der Mitglieder jeder Gruppe, ihre maßgebende Rolle."

41. Gleichartige Entschließungsszenen sind in unserem Stück zahlreich vorhanden.

1. in I 1 teilen Lysander und Hermia ihren Plan, sich im Walde zu vermählen, der Helena mit; in II 2 sehen wir die Verlobten durch den Wald eilen, um ihr Vorhaben auszuführen.

2. Ebenfalls teilt Helena am Schlusse von I 1 in einem Monologe dem Zuhörer ihre Absichten mit: Sie will Lysander an Demetrius verraten. In II 1 ist ihr Plan bereits ausgeführt.

3. In II 1 sind die Verse 167—187 und 248—268 parallel. Oberon gibt Puck den Auftrag, einen Zaubersaft zuerst der Titania und später dem athenischen Jüngling in die Augen zu träufeln.

4. In III 2 354 soll Puck die Verwirrung lösen, die der Zaubersaft verursacht hat. Diesen Befehl führt er sofort aus.

5. Am Schlusse von I 1 einigen sich die Handwerker, zur Probe im Walde wieder zusammenzukommen. In III 1 findet sie statt.

42. Als entgegengesetzte Entschließungsszenen sind anzusehen II 1, 248—268, als Oberon Puck aufträgt, dem athenischen Jüngling Zaubersaft in die Augen zu träufeln — Oberon meint Demetrius — und II 2 V. 65 f., wo Puck irrtümlicherweise bei Lysander das Zaubermittel anwendet. Der Zuhörer und der Leser wissen, daß er seinen Entschluß nicht ausgeführt hat, während Puck es glaubt.

43. Gleichartige Informierungssituationen sind II 1, 188 ff. und II 2, 183 bis 186. In II 1 eilt Helena mit Demetrius durch den Wald, indem sie vergeblich die Liebe des Demetrius zu gewinnen sucht; II 2 führt mit nur vier Zeilen die Ereignisse weiter. Shakespeare zeigt hier eine große Geschicklichkeit in straffer Zusammenziehung der Handlung.

2. Die Worte Oberons II 2, als er vor der schlafenden Titania steht, sind ganz parallel denen Pucks vor dem schlafenden Lysander. Es ist diese Stelle etwas schematisch gehalten, aber in einer Weise, die nicht stört.

3. Dies läßt sich eher von dem Schematismus sagen, den Shakespeare am Ende von III 2 gebraucht. Die vier Athener

Lysander, Demetrius, Helena und Hermia treten nacheinander auf, legen sich auf den Waldboden nieder und schlafen ein.

44. Ein Paar kontrastierter Informierungssituationen finden wir im Stücke vor. Am Anfang des fünften Aktes äußert Theseus seine Gedanken über Dichtung und Dichter. Vers 14 f. heißt es:

And, as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

Die alles gestaltende Phantasie preist er:

. . . Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear!

Dieser hohen Ansicht von Kunst und Phantasie steht die folgende Aufführung scharf gegenüber. Noch in derselben Szene muß der König einen Eindruck bekommen von der Phantasielosigkeit seiner biederen Untertanen, der athenischen Handwerker, die der Einbildungskraft überhaupt keinen Raum lassen, sondern, in ihrer Unfähigkeit zu gestalten, alle Einzelheiten ihres Rüpelstückes, die Wand, den Mondschein, die Ritze usw., genau erläutern. Das erste Gefühl, welches man bei dieser Szene hat, ist, daß sie gar nicht in das Traumland hineingehört, wo feine Feen und Elfen leben. Aber gerade der überaus scharfe Gegensatz, den dieses Stück im Stück mit dem vorhergehenden bildet, ist geeignet, beide Seiten, beide Welten, voneinander abzuheben [1]).

45. Parallelismus in der Anordnung von Situationen ist vorhanden:

---

1) Vgl. G. G. Gervinus I, p. 353: „Man erkennt nun leicht, warum gerade in diesem Werke die bäuerischen Tölpel und Clowns, die schauspielende Gesellschaft mit ihrem burlesken Stück, in so derben Gegensatz gegen dies zarte und duftige Spiel der Elfen gesetzt ist. Der Gegensatz des Materiellen und Plumpen gegen das Luftige, des Unbeholfenen gegen das Schöne, des ganz Phantasielosen gegen das, was selbst Phantasie, was ganz aus Phantasie gewoben ist, hebt beides gegenseitig noch mehr hervor. Das Stück der Rüpel ist gleichsam das Gegenstück zu des Dichters eigener Arbeit, die des Zuschauers nachdenkende und nachbildende Phantasie in vollen Anspruch nimmt, sich in diesem luftigen Reiche zurecht zu finden, während man dort der einbildenden Kraft des Zuschauers gar nichts zutraut."

1. In II 1. Die Bühnenweisung lautet: *Enter, from opposite sides, a Fairy and Puck*"; die alte Bühnenweisung heißt (Qq. Ff.): „*Enter a fairie at one doore, and Robin Goodfellow at another.*"

Diese entspricht ganz der Weisung vor Vers 60: „*Enter from one side, Oberon with his train: from the other Titania with hers.*" Dieses Erscheinen von zwei verschiedenen Seiten ist in dieser Szene ein Abbild des Zwistes, der zwischen Oberon und Titania herrscht.

2. I 1, 20 ff. entspricht IV 1, 105. In I 1 tritt der Vater auf, der seine Tochter anklagt, in IV, ist er immer noch in zorniger Stimmung; er verlangt, daß Demetrius verbannt wird.

3. In ähnlicher Weise entsprechen sich I 1, 1—20 und V 1, 1—28 ff. Beide Szenen erzählen von den Vorbereitungen, die zur Hochzeit des Königs getroffen werden; sie bilden, wie in der *Comedy of Errors* I 1 und V 1, gewissermaßen den Rahmen des Stückes. „*The marriage festival of Theseus and Hippolyta forms, so to say, a splendid golden frame to the whole picture, with which all the several scenes stand in some sort of connection.*" (A. Schöll: *Blätter für lit. Unterhaltung*, zitiert bei *Furness* p. 325).

46. 1. Das Hauptmotiv des Stückes ist mit den Worten des Dichters ausgedrückt: I 1, 232 f.:

Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.

Es sind dies Worte der Helena, die sich auf ihr Verhältnis zu Demetrius und auf dessen Verhältnis zu Hermia beziehen. Sie gelten aber auch für das komische Liebespaar des Stückes, Titania und Bottom: III 1, 146 f. sagt dieser:

To say the truth, reason and love keep little company together nowadays.

Das Motiv wird in ähnlicher Form noch einmal ausgesprochen in V 1, 4 f.:

Lovers and madmen have such seething brains,
Such shaping fantasies, that apprehend
More than cool reason ever comprehends.
The lunatic, the lover and the poet
Are of imagination all compact.

2. Die Liebesirrungen der Menschen haben ihr Abbild in der Feenwelt. In II 1 sehen wir, daß Oberon und Titania um geringer Ursachen willen in Zwist leben. Kaum hat sich diese Feenkönigin mit ihrem Gefolge von Oberon entfernt, als dieser Zeuge sein muß von dem Liebesschmachten der Helena und der Sprödigkeit des Demetrius. In der Feenwelt, wie in der Menschenwelt ist die Liebe Ursache von mancherlei Leid und Schmerz [1]).

3. Das Motiv des heimlichen Zusammenkommens der Liebenden im Walde ist angewandt bei Demetrius und Helena, Lysander und Hermia und — in parodierter Form — in dem Pyramus-Thisbe-Spiel. Vgl. hierzu Schlegel *(Lectures, translated by Black* 1815, zitiert bei Furness, p. 323): *„Pyramus and Thisbe is not unmeaningly chosen as the grotesque play within the play; it is exactly like the pathetic part of the play, a secret meeting of two lovers in the forest and their separation by an unfortunate accident, and closes the whole with the most amusing parody.“* Demetrius und Lysander lachen über die Aufführung des Pyramus-Thisbe-Spiels. Aber sie waren beide in ähnlicher Lage [2]).

47. Eine Parallelhandlung weist das Stück nicht auf, wenn man die Oberon-Titania-Episode als Parallelmotiv ansieht.

48. Zusammenfassend stellen wir fest, daß auch noch in diesem Stück der Parallelismus bei der Zeichnung der Personen wenig ausgebildet ist. Dafür finden wir im *Midsummer-Night's Dream* Personengruppen in scharfer Gegenüberstel-

---

1) Vgl. H. von Friesen, p. 281: „Der Liebeszwist zwischen Titania und Oberon ist verwandt mit dem durch Pucks Mißverständnis zwischen Hermia und Helena, sowie zwischen Lysander und Demetrius eintretenden Zerwürfnis. Wie fein und kindlich unschuldig ist aber der Streit zwischen dem königlichen Elfenpaar, wogegen der zwischen den gröberen Sterblichen in seiner Derbheit scharf absticht“.

2) Vgl. G. G. Gervinus I, p. 336: „Das Spiel der ehrsamen Bürgersleute von Pyramus und Thisbe aber ist zu dem tragikomischen Mittelpunkt der Intrigue ein komikotragisches Gegenbild von zwei Liebenden, die hinter ihrer Eltern Rücken „kein Arg daraus haben, sich im Mondschein zu werben“, und durch eine bloße Laune des Zufalls zu tragischem Ausgang kommen.“

lung. Der Parallelismus bei Szenen und Motiven ist manchmal noch etwas schematisch, aber im Großen und Ganzen schon freier als in den ersten Stücken. Als das bemerkenswerteste in diesem Stück sieht Dowden die Verschmelzung von wesentlich verschiedenen Elementen an; (vgl. *Primer*, pg. 70: „*What is perhaps most remarkable about the play is the harmonious blending in it of widely different elements*", vgl. auch ferner Gervinus I, p. 355).

The Merchant of Venice.

49. Der *Merchant of Venice* nimmt eine mittlere Stellung ein zwischen den ersten Lustspielen Shakespeares und den späteren. Eine Untersuchung über den Gebrauch des Parallelismus in diesem Stück ist daher geeignet, die Entwickelung seiner Anwendung weiter zu führen und zur späteren Zeit überzuleiten. Als Quelle zu diesem Drama wird eine Erzählung des Ser Giovanni angenommen, die, *Il Pecorone* betitelt, 1378 geschrieben wurde. Veröffentlicht zwar wurde sie erst 1558. Hier finden wir die „Fleischgeschichte", die Lady von Belmont, die Geschichte von der Verkleidung und von dem Ring. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß Shakespeare schon ein Drama vorfand, das diesen Stoff behandelte, ein Stück, das Stephen Gosson 1579 erwähnt, und das von einem habgierigen und blutgierigen Juden erzählt. Da es aber verloren gegangen ist, so sind wir für den Vergleich auf die Erzählung von Ser Giovanni angewiesen, mit dem der *Merchant of Venice* am meisten Übereinstimmungen hat. Es gibt noch ältere Darstellungen, sei es von der „Fleischgeschichte", sei es von anderen Einzelheiten, die für unsere Untersuchung nicht in Betracht kommen, da wir uns mit der Komposition befassen.

50. Von gleichartig parallelen Hauptpersonen sind in dem vorliegenden Drama zuerst Antonio und Bassiano zu nennen. Obwohl sie verschiedenen Temperaments sind — Antonio ist ernst, zuweilen melancholisch; Bassiano hingegen nimmt das Leben leicht und ist heiteren Sinns — sind sie in den wesentlichen Zügen parallel gezeichnet. Beide sind hohe Geister, die das Geld gering achten, beide großzügig in ihren Unternehmungen, über dem gemeinen Leben stehend, edel und offen, und den Schein hassend. Ohne lange Bedenken stellt Antonio seinem Freunde große Summen zur Verfügung, damit dieser seine Pläne durchführen kann [1]).

1) Die Quelle rühmt an Gianetto, der dem Bassiano entspricht, daß er sich *gracious and courteous* zeigte.

Zwei Gruppen paralleler Figuren weist das Stück auf, bei denen einer Hauptfigur eine parallele Nebenfigur zuerteilt ist.

2. Nerissa und Portia. Das Edle zieht Edles an. In der Umgebung der Portia kann sich nur ein Charakter aufhalten, der ihr einigermaßen entspricht. Nerissa ist ebenso frisch und lebensvoll gezeichnet wie ihre Herrin, wenn auch ihre Rolle natürlich nicht an die Portias heranreicht [1]).

3. Ähnlich wie Portia in Nerissa findet Shylock in Tubal seine ergänzende Parallelfigur. Dieser tritt nur wenig hervor. Er ist anscheinend dem Shylock nur beigegeben als Vertreter desselben Standes und derselben Rasse; Shylock erwähnt ihn in I 3, 58 f.:

> *Tubal, a wealthy Hebrew of my tribe,*
> *Will furnish me (scil. with money).*

51. An erster Stelle sind bei den gegensätzlichen Hauptpersonen unseres Dramas Antonio und Shylock zu betrachten. Wie schon oben betont wurde, ist Antonio ein edler Charakter, zuerst Mensch und dann Kaufmann, großzügig und großherzig; ohne Zinsen leiht er an Bedürftige:

> *He lends out money gratis and brings down*
> *The rate of usance here with us in Venice.* (I 3, 45.)

Zweimal wird er „*the royal merchant*" genannt, III 3, 242 von Gratiano und IV 1, 29 von dem Dogen.

Shylock hingegen ist zunächst Geschäftsmann und in zweiter Linie Mensch. Er jammert mehr über den Verlust seiner Dukaten und Juwelen als über den Verlust seiner Toch-

---

1) Vgl. H. von Friesen, p. 286; er sieht sie als entgegengesetzt an. Der Verfasser kann keine Züge finden, die dies bestätigen. Treffend bemerkt von Friesen aber dann: „Neben ihr steht, — gewissermaßen als der zur Hebung ihrer Lichterscheinung bestimmte, durchsichtige Schatten, die liebenswürdige Nerissa."

In der Quelle wird nur unbestimmt von einer Dienerin gesprochen; aber sie wird nicht näher charakterisiert.

Vgl. auch Friedr. Kreyßig: *Vorlesungen über Shakespeares Dramen* II, p. 433 u. 434: „Nerissa und Gratiano erinnern durchaus an die Diener und Vertrauten der romanischen Komödie. Sie sind wenig mehr als der verflachte Abklatsch (? !) der Hauptpersonen, die Transponierung des Themas in eine andere Tonart, mit Aufwand geringerer Mittel."

Vgl. endlich R. G. Moulton: *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 76.

ter. Von seiner unglaublichen Geldgier zeugen seine Worte in III 1, 92 f.:

> *I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear! would she were hearsed at my foot and the jewels in her ear!*

Teuflisch grausam ist sein Verhalten in der Gerichtsszene; nur ein Gedanke beseelt ihn: sich an dem verhaßten Christen zu rächen. Ist Antonio *„the royal merchant"*, so ist er *„the unfeeling man"*. (IV 1, 63). Scharf kontrastiert ist beider Verhalten gegen das Unglück. Während Shylock seinen Schmerz über den Verlust seiner Tochter und den des Geldes nicht zu bezähmen weiß, — er jammert und klagt —, erträgt Antonio den Verlust seiner reichen Handelsflotte mit Würde und Fassung. Diese drückt sich in dem Briefe aus, den er an Bassiano richtet; vgl. III 2, 318 f.:

> *Sweet Bassiano, my ships have all miscarried, my creditors grow cruel, my estate is very low, my bond to the Jew is forfeit: and since in pay-ing it it is impossible I should live, all debts are cleared between you and I, if I might but see you at my death.*

2. Ulrici sieht Portia als eine Kontrastfigur zu Shylock an. Auf der einen Seite steht die edle Frau, selbstlos, rein und mitfühlend, die Gnade verkündigend, die verzeihen und nachgeben kann; auf der anderen Seite ist das starre Recht, gefühllos und hart, Rache und Bestrafung fordernd.

3. Schließlich ist Portia noch gegen Jessica kontrastiert. Jene hält den Willen ihres Vaters heilig, diese kümmert sich nicht um Shylock, sondern betrügt und bestiehlt ihn. Es ist dies nicht der einzige Punkt, in dem beide kontrastiert sind. Das hoheitsvolle Wesen Portias steht weit über der Einfachheit des Judenmädchens. Jessica empfindet selbst den Abstand, der zwischen ihr und Portia ist. Vgl. III 5, 80 f., wo sie von Bassiano und Portia spricht:

> *. . . For, having such a blessing in his lady,*
> *He finds the joys of heaven here on earth;*
> *And if on earth he do not mean it, then*
> *In reason he should never come to heaven.*

52. Drei Paare p a r a l l e l e r N e b e n f i g u r e n weist das Stück auf.

1. Salanio und Salarino. Es sind bloße Redefiguren, die

meistens zusammen auftreten, im übrigen aber nicht weiter entwickelt sind.

2. Dasselbe gilt von Lorenzo und Gratiano; in I 1 lösen sie Salonio und Salario ab.

3. Ziemlich schematisch sind Aragon und Marocco gehalten.

53. Was die Gruppierung der Personen betrifft, so ist zu bemerken, daß Shakespeare nicht mehr jene Symmetrie anwendet, die seine ersten Werke kennzeichnet.

54. Gleichartige Stimmungsszenen im *Merchant of Venice* sind:

1. Die Eingänge von I 1 u. I 2. Beide sind parallel in ihrem Stimmungsgehalt. In beiden ist der Grundton Trauer, Melancholie. Antonio beginnt das Stück mit den Worten:

In sooth, I know not, why I am so sad:
It wearies me; you say it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn;
And such a want-wit sadness makes of me
That I have such ado to know myself.

Ganz ähnlich lauten die ersten Worte Portias an Nerissa; vgl. I 2, 1:

By my troth, Nerissa, my little body is aweary
of this great world.

Beide Szenen, in der Gleichheit ihres Stimmungsgehaltes, verstärken sich.

2. II 5 und II 6. Shylock hat eine gewisse Vorahnung von dem Unglück, das seinem Hause droht; vgl. II 5, 17, 18:

There is some ill a-brewing towards my rest,
For I did dream of money bags this night.

In II 6 trifft das Befürchtete ein, genau so, wie er geahnt hat: Leute in Masken entführen seine Tochter.

3. III 2, der Anfang (Vers 1—72), und das Ende (73—222) der Szene. Portias Verhalten, ihre stille Angst, Bassiano, den sie liebt, könne das falsche Kästchen öffnen, bereiten auf den Ausgang vor. Kurz bevor Bassiano die Entscheidung trifft, ertönt Musik; ein Lied wird gesungen, das gleichfalls auf den glücklichen Ausgang deutet.

4. Der Eingang des fünften Aktes mit seiner Mondscheinstimmung, dem milden Licht und der Musik bereitet den romantischen Schluß des Stückes vor; alles löst sich harmonisch. Vgl. V 1, 54 ff.:

How sweet the moonlight sleeps upon this bank!
Here will we sit and let the sounds of music
Creep in our ears: soft stillness and the night
Become the touches of sweet harmony.

55. 1. Von den kontrastierten Stimmungssituationen sind zunächst die zu nennen, wo eine feierliche, gehobene Stimmung durch eine vulgäre Situation unterbrochen oder abgelöst wird. Hierhin gehören z. B.:

a) II 1 und II 2; in III 1 haben wir die in zierlichen, feinen Worten sich bewegende Unterhaltung zwischen Portia und dem Fürsten von Marocco, in II 2 tritt Launcelot mit seinem prosaischen Geschwätz auf.

b) III 4 und III 5; dort herrscht feiner Hofton, hier macht ebenfalls Launcelot geschmacklose Bemerkungen.

c) In V 1 unterbricht Launcelot die romantische Mondscheinstimmung mit seinem: „*Sola, sola, wo ha, ho! sola, sola.*"

2. Sehr wirksam ist der Gegensatz angewandt in IV 1, in der Gerichtsszene. Die Tragik ist auf dem höchsten Punkte angelangt. Der Jude weigert sich hartnäckig, von seiner Forderung abzulassen; er verlangt, daß das Recht ungebeugt bleibt. Der Rechtsgelehrte kommt und bestätigt zunächst Shylocks Ansprüche. Alles scheint für Antonio verloren zu sein. Schon lobt der Jude den Rechtsgelehrten mit den höchsten Bezeichnungen, indem er seine Schadenfreude offen bekundet; vgl.

V. 223 f.: *A Daniel come to judgement! yea, a Daniel!*
O wise young judge, how I do honour thee!
V. 246: *O noble judge, o excellent young man!*

Bellario bestätigt Shylocks Recht, ein Stück Fleisch zu fordern, und dieser triumphiert bereits: „*Most learned judge! a sentence, come prepare*", als er sehen muß, daß er überlistet ist. Mit denselben Worten preist jetzt die Partei seiner Gegner den klugen Rechtsgelehrten. Vgl. V. 312:

O upright judge! Mark Jew:
O learned judge!
V. 316: *O learned judge! Mark Jew, a learned judge.*

Ebenso V. 323;

V. 333 sagt Gratiano, sich der Worte des Juden bedienend:

A second Daniel, a Daniel, Jew!

Ebenso V. 340.

Die fast wörtliche Wiederholung der Worte Shylocks durch Gratiano zeigt Shakespeares Absicht deutlich, durch Parallelismus wirken zu wollen.

56. Gering ist die Zahl der gleichartigen Entschließungsszenen in unserem Stück.

1. In II 4 teilt Lorenzo seinen Plan mit, Jessica zu entführen; in II 5 verwirklicht er ihn.

2. In III 4 spricht Portia ihre Absicht aus, Antonio aus seiner qualvollen Lage zu befreien; in IV 1 sehen wir, daß sie alles erreicht, was sie beabsichtigt hat.

57. Entgegengesetzte Entschließungsszenen fehlen.

58. Als erstes Paar gleichartiger Informierungssituationen sind zu nennen:

1. I 1, 1—67 u. I 1, 68 ff. Wie schon oben erwähnt wurde, tritt im Anfang des Stückes Antonio in trauriger Stimmung auf. Er unterhält sich mit seinem Bekannten Salanio und Salarino. Das Thema der Unterhaltung ist die Traurigkeit, der sich Antonio hingibt. Als die beiden Begleiter weggehen, erscheint u. a. Gratiano. Sein erstes Wort an Antonio ist:

You look not well, Signior Antonio.

Diese doppelte Informierung über Antonios Stimmung hat den Zweck, sich zu verstärken. Die Traurigkeit Antonios wird dadurch in besonderer Weise betont.

2. In III 1 häufen sich die Unglücksbotschaften und erhöhen so die tragische Stimmung. Bemerkenswert ist der Eingang der verschiedenen Situationen innerhalb dieser Szene. Salanio eröffnet sie mit der Frage:

Now, what news on the Rialto?

Als Shylock hinzukommt, ist seine erste Frage:

What news among the merchants?

Und als Tubal erscheint, fragt ihn Shylock sogleich:

What news from Genoa?

Dieser Parallelismus erhöht die Spannung und Aufregung und illustriert zugleich den lebhaften Charakter der Handelsstadt.

3. Ganz parallel angelegt sind die beiden ersten Wahlszenen. In beiden soll zuerst ein Vorhang aufgezogen werden, es folgt der Monolog des Freiers, die Enttäuschung und seine Entfernung.

59. Kontrastiert sind die Situationen:

1. In III 2: In dem Augenblick des höchsten Glückes, — Bassiano darf soeben Portia sein eigen nennen, — tritt Salanio mit einem Briefe auf. Dieser meldet, daß Antonios Handelsflotte vernichtet, und er selbst in der Hand des Juden ist. Diese Nachricht in diesem Augenblick wirkt wie ein Blitz aus heiterem Himmel [1]).

60. Auch in diesem Drama bilden der Eingang und der Ausgang Rahmensituationen. In I 1 unterhalten sich Antonio und seine Gefährten über Antonios Handelsflotte. Salanio und Salarino fürchten für ihr Schicksal. Im Laufe des Stückes wird fälschlicher Weise gemeldet, daß sie untergegangen sei. Allein in V 1 überreicht Portia dem Antonio einen Brief, der ihm mitteilt, daß seine Schiffe sicher im Hafen liegen.

61. Der Parallelismus in den Motiven ist in dem *Merchant of Venice* wenig ausgebildet:

1. In III 1 wird zunächst der Schmerz Shylocks über das Unglück dargestellt, das ihn betroffen hat; mit den Worten:

Yes, other men have ill luck too

leitet Tubal über zur Erzählung des Unglücks, das Antonio mit dem (angeblichen) Verlust seiner Schiffe erfahren hat.

2. Dieser Szene mit Unglücksnachrichten steht wirksam die folgende Szene gegenüber, die uns drei Brautpaare vorführt: Bassiano hat Portia gewonnen, Lorenzo Jessica und

---

1) Vgl. Gervinus II, p. 73: „In demselben Augenblick aber, da er (Bassiano) auf dem Gipfel seines Glückes ist, ist nun sein Freund auf der Spitze des Unglücks und der äußersten Lebensgefahr und dies eben durch das Mittel und Darlehen, das Bassiano zu seinem Glück geholfen hat. Mitten in die Blüte seiner bräutlichen Seligkeit fällt der Schauer der Nachrichten von Antonio."

Gratiano Nerissa. Es ist selbstverständlich, daß diese dreifache Darstellung des Liebesmotivs den freudigen und heiteren Charakter der Szene bedeutend erhöht.

62. Zum ersten Mal führt Shakespeare in diesem Stück zwei Handlungen nebeneinander durch:

1. Die Shylock- und die Portia-Handlung. — In früheren Stücken begnügte er sich mit einem Parallelismus der Motive. — Liebe und Freundschaft verknüpfen diese beiden Kontrasthandlungen. Wolff bemerkt I, p. 354 hierzu [1]): „Es bedarf eines besonderen Hinweises auf die technische Meisterschaft Shakespeares, die dieses Drama zum ersten Male in glänzender Weise bewährt. Die Aufgabe war schwer genug; es galt, zwei nur durch innerliche Wechselbeziehungen verbundene Handlungen äußerlich ineinander zu verarbeiten, und dabei die Tragik der einen der Heiterkeit der anderen unterzuordnen. Beides ist gelungen, wenn wir die richtige Auffassung Shylocks zu Grunde legen. In der großen Gerichtszene des vierten Aktes stoßen die beiden Seiten des Stückes aufeinander, die sich bis dahin auf getrennten Schauplätzen abgespielt haben: Hier Portia, dort Shylock. Die tragische Spannung wird bis auf das äußerste gesteigert, bis zu dem letzten Abschied, den Antonio von der Welt nimmt.“ Der kontrastierte Parallelismus, den Shakespeare hier bei Handlungen anwendet, ist vorzüglich geeignet, jede Handlung gegen die andere scharf herauszuheben. In der Anordnung der Szenen ruft dieser Parallelismus eine Art von Szenenrhythmus hervor, indem Heiterkeit und Ernst wechseln.

2. Eine dritte parallele, wenn auch weniger durchgebildete Handlung ist die Liebesaffäre Jessicas [2]).

1) Vgl. auch R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 69 f.

2) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 64: „Bewundernswürdig die Gruppierung der drei Handlungsstämme im *Kaufmann von Venedig*. Der Hauptstamm ist 1. die Antonio-Bassiano-Shylockgeschichte. Die Verbürgung des Freundes für den Freund beim Feinde mit dem Leben. 2. Die nachher wichtigste, die Erwerbung der Porcia durch Bassiano; was von der Bassiano-Porziageschichte über den Moment der gelungenen Erwerbung hinausliegt, gehört dienend dem ersten Hauptstamme, sowie ihr erster Beginn die Anleihe in jenem motivieren mußte. 3. Die Lorenzo-Jessicageschichte, die eigentlich nur zur Verschärfung von Shylocks Bosheit und Gemütshärte das Motiv geben muß.“

63. Im Vergleich zu den drei besprochenen Lustspielen stellt der *Merchant of Venice* einen gewaltigen Fortschritt dar, der sich besonders bei der Charakterzeichnung, der Szenenführung und der Doppelhandlung zeigt. Der alte Schematismus ist nahezu verlassen; er wirkt nur noch nach in der Kästchenwahlszene [1]).

---

1) Vgl. G. Freytag, *Technik des Dramas*, p. 75: „Ein ähnlicher Übelstand ist im „Kaufmann von Venedig" für unsere Zuhörer die dreimalige Wiederholung der Wahlszene am Kästchen; die dramatische Bewegung der beiden ersten Szenen ist gering, und die Zierlichkeit in den Reden der Wählenden nicht reizvoll genug. Shakespeare durfte sich dergleichen rhetorische Freiheiten gerne erlauben, weil sein dauerhafteres Publikum an gebildeter, höfischer Rede Behagen fand."

The Merry Wives of Windsor.

64. Aus der Periode der großen Lustspiele wähle ich für meine Untersuchung *The Merry Wives of Windsor.* Sie sind gänzlich Shakespeares ursprüngliches Eigentum. Es lassen sich wohl Anklänge nachweisen an zwei Erzählungen aus *Le tredici piacevole notte* von Straparola, an Tarlton, an Buciolo und Pietro Paulo aus dem *Pecorone* des Ser Giovanni Fiorentino und an die Erzählung des Fischerweibes von Brainford aus *Westward for Smelts.* (Hazlitt's *Shakespeare's Library* druckt die verschiedenen Erzählungen ab.) Es sind aber nur wenige Punkte, bei denen sich Übereinstimmungen zeigen lassen: z. B. das Verstecken des Liebhabers, die Kupplerin; „möglich, daß ihm (Shakespeare) eine Erzählung aus Straparolas *Notti Peacevoli* im Original oder in englischer Bearbeitung bekannt war, in der ein Jüngling drei Damen auf einmal liebt, und daß die Geschichte nicht nur die Anregung zu Falstaffs doppelter Neigung, sondern, unter Umkehr der Geschlechter, auch zu der Nebenhandlung lieferte, in der die süße Anne Page von drei Freiern umworben wird." (Wolff I. p. 376.)

65. Parallele, gleichartige Hauptcharaktere sind in dem vorliegenden Stück Mrs. Ford und Mrs. Page. Sie sind beide gleich schalkhaft und humorvoll; den wohlbeleibten Ritter führen sie gemeinsam dreimal an und ihre Männer zweimal. Sie sind *„the merry wives"*. Charakteristisch ist in dieser Hinsicht ihre Unterhaltung in III 3, 187 f., wo sie sich über ihren ersten Streich äußern:

Mrs. Page: *Is there not n double excellency in this?*
Mrs. Ford: *I know not which pleases me better, that my husband is the deceived or Sir John.*

Ähnlich heißt es in IV 2, 106 ff.:

We'll leave a proof, by that which we will do,
Wives may be merry, and yet honest too:
We do not act that often jest and laugh,
'Tis old, but true, Still swine eats all the draff.

H. C. Hart, der Herausgeber der „*Merry Wives*“ in der Arden Edition, bemerkt treffend zu den beiden besprochenen Frauen: „*Mrs. Ford and Mrs. Page for the purposes of the plot, may be regarded as one character.*“

66. Während diese Frauen gleichartige Parallelfiguren sind, hat Shakespeare die Ehemänner k o n t r a s t i e r t. Mr. Page ist von der Treue seiner Frau überzeugt, Mr. Ford ist mißtrauisch und glaubt leicht Verleumdungen. Am Ende von II 2 ist dieser Gegensatz schön durchgeführt. Pistol hat Mr. Ford, Nym Mr. Page über Falstaffs Pläne unterrichtet. Beiden Ehemännern wird die Standhaftigkeit ihrer Frauen verdächtigt. Da ist es interessant, die verschiedene Wirkung dieser Verdächtigungen zu sehen: Bei Page sind sie nicht tief gedrungen, er äußert sich nur über Pistols prahlerisches Verhalten, über seine albernen Reden. Vgl. II 1, 142 f.:

Page: *„The humour of it“, quoth a'! here is a fellow frights English out of his wits.*

Ford hingegen geht sofort auf die Verdächtigungen ein; dies bekundet sein:

I seek out Falstaff.

Page wiederum sagt:

I never heard such a drawling, affecting rogue.
Ford: *If I do find it: well . . . .*
Page: *I will not believe such a Cateian, though the priest o' the town commended him for a true man.*
Ford: *'Twas a sensible fellow: well.*

Und Mrs. Ford sieht ihrem Gemahl die Verstimmung an; sie fragt ihn:

why art thou melancholy?

Am Ende der Szene spricht Ford deutlich seine Gefühle aus:

> *Though Page be a secure fool, and stands so firmly on his wife's frailty, yet I cannot put off my opinion so easily: she was in his company at Page's house, and what they made there, I know not. Well, I will look further into 't, and have a disguise to sound Falstaff. If I find her honest, I lose not my labour; if she be otherwise, 'tis labour well bestowed.*

Ford begibt sich zu Fallstaff, erfährt dessen Pläne und sucht sie zu hintertreiben. Als er (III 2) Mrs. Page auf dem Wege zu seiner Frau mit Robin gesehen und gehört hat, daß Robin Falstaffs Page ist, ruft er aus, immer auf Mr. Pages Unbefangenheit deutend:

> *Has Page any brains? hath he any eyes? hath he any thinking? Sure, they sleep; he hath no use of them . . . . Well; I will take him, then torture my wife, pluck the borrowed veil of modesty from the so seeming Mistress Page, divulge Page himself for a secure and wilful Acteon; and to these proceedings all my neighbours shall cry aim.*

Am heftigsten bricht die Eifersucht und der Argwohn Fords hervor, als er von Falstaff — in stark übertriebener Darstellung — hört, daß seine Frau liebevoll mit ihm verkehrt habe; vgl. III 5 Schluß:

> *Hum! ha! is this a vision? is this a dream? do I sleep? Master Ford, awake! awake! there is a hole made in your best coat, Master Ford! . . . .*

Demgegenüber erscheint Page in I 1, Vers 67 einfach als *„the honest Page"*, der ehrliche Page.

2. Falstaff steht in einem gewissen Gegensatz zu seinen Dienern. Der alte Ritter hat wirklichen Humor, er ist ihm angeboren; allein bei seinen Dienern Nym und Pistol erscheint er gemacht und albern. Nym mit seinem ständigen *that is the humor of it, and the very note of it* und Pistol mit seinen bramabarisierenden Reden dienen in dieser Beziehung dem „fidelen" Ritter als wirkungsvolle Folie.

3. Eine Kontrastfigur zu Falstaff — allerdings bloß für das Auge, für die Bühne, — ist noch der Page Robin. Der wohlbeleibte, feiste Ritter neben dem kleinen, zierlichen Pagen gab ein Bild, das sicher von Shakespeare, der als Schauspieler Bühneneffekte kannte, berechnet war.

67. Parallele, gleichartige Nebenpersonen sind die oben als Kontrast zu Falstaff erwähnten Figuren Nym und Pistol. Sie sind beide gleich heimtückisch und rachsüchtig, verraten ihren alten Herrn an Ford und Page; nichts als alberne Redensarten führen sie im Munde.

68. Von den Nebenfiguren sind kontrastiert:

1. Shallow und Slender. Sie treten nur wenig hervor, und doch werden sie von Shakespeare ziemlich scharf gegeneinander abgehoben. Shallow erscheint als der bestimmtere, unabhängige, Slender als der anlehnungsbedürftige und weiche. Besonders deutlich tritt dies hervor in I 1, 224 ff.:

I will do as my cousin Shallow says:
I pray you, pardon me; he's a justice of peace
in his country, simple though I stand here.

Slender zeigt sich ferner als durchaus unselbständig, als ihm die Heirat mit Miss Page vorgeschlagen wird. Vers 253 sagt er:

I will marry her at your request.

Er findet selbst nicht den Mut, die Bitte auszusprechen.

2. Evans und Caius sind beide als Vertreter des Dialekts gedacht und sollen die komische Wirkung erhöhen. Hierzu schreibt Wolff I. p. 372: „Dort, wo man sich einbildete, die Sprache mit Lylyschen Phrasen möglichst korrekt zu handhaben, verfing auch das gebrochene Englisch des französischen Doktors und das Kauderwelsch des wallisischen Pfarrers am besten." Auch sie hat der Dichter ziemlich scharf voneinander abgehoben. Der Doktor poltert gern (vgl. I 4) und ist als echter Franzose kampflustig, außerdem prahlerisch, ein Raufbold und ein Lebemann. Der Pfarrer hingegen ist ein Pedant und zaghaft, als es ihm ans Leder gehen soll. Vgl. III 1, 11:

Pless my soul, how full of chollors I am, and
trempling of mind! I shall be glad if I have
deceived me.

69. Parallelismus in der Gruppierung von Personen liegt in dem Drama nicht vor.

70. Parallele, gleichartige Stimmungsszenen sind:

1. III 3, 187 ff. und IV 2 Schluß. Mrs. Ford und Mrs. Page unterhalten sich nach vollbrachter Tat in heiterer Stimmung über den Streich, den sie dem Ritter gespielt haben.

2. Der Schluß von II 1, II 2 und III 5. Es sind drei Szenen, in denen sich Fords Eifersucht kund tut. Sie steigern in ihrer Wiederholung die Komik — da der Zuschauer weiß, daß die Eifersucht unbegründet ist — und lassen Fords Charakter deutlicher hervortreten.

3. Die komische Wirkung erhöhen gleichfalls die parallelen Szenen II 3 und III 1. In II 3 führt der Wirt Caius an, in III 1 den Pfarrer Evans, die zu einem „Duell" zusammenkommen sollen. Der Wirt hat aber jedem von ihnen einen anderen Treffpunkt angegeben. Die Stimmung vor dem „Duell" nun, die Vorbereitungen — jeder tritt mit seinem Diener auf — sind ganz parallel gehalten. Dazu kommt noch, als Erhöhung der Komik, daß die beiden Szenen unmittelbar aufeinander folgen.

4. Von nicht geringer Bedeutung ist es ferner, daß die Werbeszene III 3 sich gleichfalls eine zweite Werbeszene anschließt: In III 3 wirbt Falstaff um zwei Frauen, in III 4 werben drei Männer um Anne Page. In beiden Fällen ist das Geld Motiv bei der Werbung.

5. Der dreimalige Besuch Fords bei Falstaff in II 2, III 5 und V 1 (angedeutet) ist in seiner Wiederholung von großer komischer Wirkung, ähnlich wie die erwähnten Eifersuchtsausbrüche.

6. In III 5, 58 ff. erwartet Falstaff Mr. Brook:

I marvel I hear not of Master Brook, he sent me word to stay within: I like his money well.

Kaum hat er dies ausgesprochen, als Mr. Brook kommt.

71. Entgegengesetzt sind die Situationen:

1. In III 3. Fallstaff ist soeben in einem Waschkorb hinausgetragen worden. Ford kommt mit den Worten herein:

V. 158 ff.: *Pray you, come near; if I suspect without cause, why then make sport at me; then let me be your jest; I deserve it.*

Er ist von der Untreue seiner Frau überzeugt und daher voller Zuversicht, den Missetäter zu entlarven. In demselben Augenblicke trägt man Falstaff im Waschkorbe aus dem Hause.

2. Ganz entsprechend ist IV 2 angelegt. Fords glaubt, endlich dem Betrug auf die Spur zu kommen. Er sieht den Wäschekorb kommen, freut sich schon, daß ihm dieses Mal der Übeltäter nicht entschlüpfen kann, und heißt seine Frau herauskommen, um sie zu überführen. Er läßt die Wäsche aus dem Korb nehmen und ausbreiten; aber er ist sehr enttäuscht, als er Falstaff nicht findet; er fordert seine Freunde

auf, mit ihm das Haus zu durchsuchen, mit den zuversichtlichen Worten:

> *If I find not what I seek, show no colour for my extremity, let me for ever be your tablesport; let them say of me, „As jealous as Ford, that searched a hollow walnut, for his wife's leman".*

Kaum hat Ford dies gesagt, als Falstaff verkleidet das Haus verläßt. Auch hier ist die zuversichtliche Stimmung wirksam gegen die Enttäuschung kontrastiert.

3. Dem realistischen, bürgerlichen Ton des Stückes ist in V 5 die Feenszene entgegengesetzt.

72. Die Zahl der Entschließungsszenen in den *Merry Wives* ist verhältnismäßig groß. Parallel gehalten sind:

1. I 3 u. II 1: In I 3 fassen Nym und Pistol den Entschluß, ihren Herrn zu verraten; in II 1 sehen wir sie bei Ford und Page ihren Vorsatz ausführen.

2. Evans schickt in I 2 Simpel mit einem Auftrag fort; in I 4 richtet dieser seine Botschaft aus.

3. Falstaff überlegt mit Frau Quickly, wie er sich den Frauen Ford und Page nähern kann. Sie einigen sich auf einen Plan, den Quickly den Frauen mitteilen soll. Diese Mitteilung geschieht in IV 1.

4. In IV 6 faßt Fenton den Entschluß, Anne Page bei dem mitternächtlichen Spiel im Walde zu entführen und sich mit ihr zu vermählen. In V 5 führt er seinen Plan aus.

5. In III 3, im Anfang der Szene, beraten Mrs. Ford und Mrs. Page den Streich, den sie Falstaff spielen wollen; im Verlaufe der Szene führen sie ihn aus.

6. In IV 4 beschließen Mr. und Mrs. Page, Mr. und Mrs. Ford und ihre Freunde, den Ritter zu fangen und ihm seine Heiratsgelüste auszutreiben. Der fünfte Akt bringt die Ausführung dieses Planes.

7. Ganz parallel gebaut sind die Entschließungsszenen V 2 und V 3. In V 2 besprechen Page und Slender ihren Plan, Anne für Slender zu gewinnen; in V 3 sehen wir Mrs. Page und Ford mit Caius in Unterredung über die Frage, wie der französische Doktor und Anne am besten zusammengeführt werden.

73. Entgegengesetzt sind — mit komischer Wirkung — die Situationen in I 4. Mrs. Quickly schließt Simpel in ein Kabinet ein, um ihn vor dem Doktor zu verbergen. Allein dieser heißt sie den Raum öffnen, und Simpel wird entdeckt.

Die unter Nr. 7 der gleichartigen Entschließungsszenen erwähnten Szenen V 2 und V 3 haben ihren Kontrast in V 5. Die Pläne Pages und der Frauen Ford und Page werden in dieser Szene vereitelt.

74. Von Informierungsszenen sind gleichartig parallel angelegt die Situationen:

1. in II 1. Es tritt zunächst Mrs. Page auf und teilt uns mit, daß sie von John Falstaff einen Liebesbrief erhalten hat. Dann tritt Mrs. Ford mit der gleichen Nachricht auf.

2. Ähnlich ist der Parallelismus der Informierung im weiteren Verlauf der Szene, als Ford mit Pistol und Page mit Nym auftreten. Sehr geschickt führt Shakespeare hier den Dialog. Während wir noch einiges über den beabsichtigten Streich des fetten Ritters erfahren, hören wir von dem Gespräch zwischen Nym und Page nur die letzten Worte. Auf den Unterschied in der Wirkung der Worte Pistols und Nyms bei Ford und Page ist schon hingewiesen worden.

3. Die Situationen in I 4. Es tritt zunächst Simpel als Bote des Pfarrers bei Mrs. Quickly auf, später erscheint Fenton. Beide kommen wegen Anne Page. Diese Doppelheit der Aufträge an Mrs. Quickly charakterisiert ihr Geschäft und erhöht die Komik.

4. Derselben Absicht dienen die drei Botenmeldungen in IV 5. Der Wirt und Fallstaff sind in ruhiger Unterhaltung, als Bardolph in höchster Aufregung herbeikommt und dem Wirte mitteilt, daß seine Pferde von Deutschen gestohlen seien. Der Wirt will dies nicht glauben, als der Pfarrer Evans mit derselben Nachricht herbeieilt. Er hat seine Erzählung kaum beendet, als Doktor Caius den Diebstahl bestätigt.

75. Kontrastiert gegen die Erwartung sind im fünften Akte die Situationen am Schlusse. Slender tritt auf, von Page begrüßt in der Überzeugung, daß alles Geplante nach Wunsch verlaufen sei. Allein er muß bald das Gegenteil sehen. Als

Doktor Caius ankommt, erfährt Mrs. Page dieselbe Enttäuschung. Es ist dramatisch höchst wirkungsvoll, daß gerade in diesem Augenblick Fenton und Anne Page als glückliche Brautleute vor den beiden anderen Bewerbern erscheinen.

76. Da das vorliegende Drama im allgemeinen sehr leicht gebaut ist, ist es nicht verwunderlich, daß architektonisch angelegte Szenen fehlen.

77. Das Motiv, welches in unserem Stück auf die mannigfachste Weise variiert wird, ist das des gegenseitigen Anführens [1]).

1. Es wurde schon auf die Szenen II 3 und III 1 hingewiesen, in denen Evans, bezw. Caius, von dem Wirte angeführt werden. In III 1, 109 erzählt der Wirt Evans und Caius den Streit:

Boys of art, I have deceived you both; I have directed you to wrong places.

2. Hat der Wirt in diesen Szenen Dr. Caius und den Pfarrer Evans angeführt, so spielt man ihm selbst in IV 5 einen bösen Streich; Gäste prellen ihn um seine Pferde.

3. Falstaff, den Mrs. Ford und Mrs. Page angeführt haben, ruft bei dieser Nachricht von dem Diebstahl der Pferde aus IV 5, Vers 95:

I would all the world might be cozened,

indem er damit das vorher genannte Motiv ausspricht.

4. In V 5 werden Slender und Dr. Caius in ihrem Wunsche, sich eine Braut zu holen, durch Fenton getäuscht.

5. Page und Ford werden zweimal von ihren Frauen hintergangen.

6. Endlich täuscht Anne Page ihren Vater und ihre Mutter, die sie beide an einen anderen verheiraten wollen, als sie selbst wünscht.

78. Parallelismus in den Handlungen ist vorhanden in der Falstaff-Ford-Page- und der Anne Page-Fenton-Slender-Caius-Handlung. Wie in der Einleitung schon gesagt wurde, erhielt Shakespeare möglicherweise aus einer italienischen Erzählung die Anregung zu der letzten Handlung. Von den

1) Vgl. C. C. Hense: *Polymythie in den dramatischen Dichtungen Shakespeares.* Sh. Jb. XI, p. 257.

drei Liebhabern ist Fenton der bemerkenswerteste, der auch schließlich den Sieg über seine Nebenbuhler davonträgt. Hierzu bemerkt Ulrici p. 594: „Die Liebes- und Heiratsgeschichte der Jungfrau Anne Page ist offenbar nur ein Beiwerk im Stile Shakespeares, der es (wie wir vielfach gesehen haben) liebt, einen Grundgedanken, der die Seele des Ganzen ausmacht, mannigfaltig zu variieren, und an dem verschiedenartigsten Stoffe unter mancherlei Modifikationen zur Anschauung zu bringen." Mir scheint, daß diese Heiratsgeschichte mehr als ein bloßes Beiwerk ist. Sie nimmt den ganzen ersten Akt ein und zieht sich durch das ganze Stück hin; sie bildet sogar den Abschluß. In dem fünften Akt werden beide Handlungen in ihren Ausgängen gegenübergestellt. Zunächst soll durch die Verdoppelung des Liebesmotivs — zwei Frauen mit einem Liebhaber und eine Frau mit drei Liebhabern — die Komik erhöht werden. Dann aber dient die Fentonhandlung als Kontrasthandlung zur Falstaffhandlung. Die Motive zur Heirat sind zunächst in beiden Fällen die gleichen: Die Aussicht, eine reiche Bürgerstochter zu heiraten und auf diese Weise zu Geld zu kommen. Daß dies auch Fentons Motiv war, spricht er offen aus; vgl. III 4, 12 f.:

> *Albeit I will confess thy father's wealth*
> *Was the first motive that I woo'd thee, Anne.*

Auch in ihrem früheren Lebenswandel stimmen beide Freier überein. Beide sind sehr ausschweifend und verschwenderisch gewesen. Von Falstaff ist es aus *Henry IV.* genügend bekannt. Von Fenton bezeugt es Page in III 2, 73 ff.:

> *The gentleman is of no having: he kept company with the wild prince and Poins* (wie Falstaff); *he is of too high a region; he knows too much.*

Trotz dieser mehrfachen Übereinstimmungen sind die beiden Handlungen als entgegengesetzt anzusehen. Falstaff ist alt, eine lächerliche Figur, wahre Liebe kennt er nicht. Er sucht in geordnete Familienverhältnisse einzudringen und zwei Frauen zu verführen. Der Mißerfolg war sicher vorauszusehen, zumal die beiden Frauen sich kannten. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei Fenton. Sein Werben ist weit natürlicher, er wirbt um eine Jungfrau und — wie der Dichter vielleicht mit der Form seiner Reden andeuten will — ist noch

für wahre und zartere Gefühle zugänglich. Nachdem er in der oben zitierten Stelle das erste Motiv seiner Heirat angegeben hat, fährt er fort: III 4, 15 ff.:

Yet, wooing thee, I found thee of more value
Than stamps in gold or sums in sealed bags;
And 'tis the very riches of thyself
That now I aim at.

Wie auch schon angedeutet wurde, zeigt der Erfolg in V 5 den Parallelisimus, zugleich aber auch die Kontrastierung. Während es Falstaff nicht gelingt die Liebe zweier Frauen zu gewinnen, schlägt Fenton zwei Nebenbuhler in der Bewerbung um Anne Page.

79. Rückschauend und zusammenfassend bemerken wir, daß der Parallelismus mit den fortschreitenden Jahren reicher und geschickter angewandt wird, selbst in einem so leicht angelegten Stück wie die *Merry Wives* es sind [1]). Er bildet das konstituierende Element in Shakespeares Stil. Gegen die früheren Stücke zeigt dieses Drama eine besonders reiche Anwendung des Parallelismus in Situationen und Motiven.

---

1) Vgl. H. v. Friesen, *W. Shakespeares Dramen*, II, p. 341: „Schließlich kann ich nicht unterlassen, anzuerkennen, daß dieses heitere Lustspiel, ohne den Wert eines großen poetischen Kunstwerkes zu haben, dennoch als ein harmonisch abgerundeter Organismus allen Eigentümlichkeiten Shakespeares entspricht."

The Tempest.

80. Aus der letzten Periode von Shakespeares Schaffen habe ich für die vorliegende Untersuchung den *Tempest* gewählt, ein Stück, das wahrscheinlich mit *Henry VIII.* Shakespeares letztes Stück überhaupt ist. Wie in der Einleitung schon erwähnt wurde, eignet es sich besonders für unsere Untersuchung wegen Vergleichungsmöglichkeiten mit dem *Midsummer-Nights Dream*. Eine Quelle läßt sich — wie bei der Mehrzahl der besprochenen Stücke — auch für den *Tempest* nicht nachweisen. Morton Luce, der Herausgeber des *Tempest* für die Arden Edition, führt eine ganze Reihe zeitgenössischer Werke, besonders Reiseberichte, an, mit denen der *Tempest* einzelne Berührungen zeigt, die aber für unsere Untersuchung belanglos sind.

Im Gegensatz zum *Midsummer-Night's Dream* mit seiner geringen Zahl von durchgeführten Charakteren weist der *Tempest* eine ganze Reihe wirksam abgehobener Figuren auf.

81. Von parallelen gleichartigen Hauptfiguren sind zu nennen:

1. Antonio und Sebastian. Beide zeigen schon in der ersten Szene des ersten Aktes eine starke Neigung zum Schelten und Schimpfen. Während Alonso in aller Freundlichkeit (in I 1) zu dem Bootsmann sagt:

Good boatswain, have care,

können Sebastian und Antonio nicht genügend scharfe Scheltworte finden. Vgl. V. 43

Sebastian: *A pox o 'your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog!*

In demselben Ton redet Antonio mit den Leuten:

Hang, cur! hang, you whoreson, insolent noisemaker!

Als das Schiff zu sinken droht, sind die beiden mit ihren Äußerungen ganz parallel. Vgl. I 1, 58 f.:

Sebastian: *I'm out of patience.*

Antonio: *We are merely cheated of our lives by drunkards:*
This wide-chapp'd rascal — would thou mighst lie drowning
The washes of ten tides!

Sie hassen Gonzalo und Alonso. Während jener den alten König über den vermeintlichen Tod seines Sohnes tröstet, haben sie nur spöttische Bemerkungen für Gonzalos Bemühungen; vgl. II 1, 10 ff.:

Sebastian: *He receives comfort like cold porridge.*
Antonio: *The visitor will not give him o'er so.*
Sebastian: *Look, he's winding up the watch of his wit, by and by it will strike.*

Als Gonzalo sie bittet, den Schmerz des alten Königs nicht wieder aufzuwühlen: II 1, 138 ff.:

You rub the sore,
When you should bring the plaster,

erwidert Sebastian:

Very well.

und Antonio:

And most chirurgeonly.

In dieser Weise geht die Unterhaltung weiter; einer übertrumpft den anderen an Gehässigkeit und Bosheit, bis es Antonio gelingt, Sebastian für den Plan zu gewinnen, die beiden Schlafenden, Gonzalo und Alonso, zu töten. Sebastian bemerkt treffend hierzu:

V. 290: *Thy case, dear friend,*
Shall be my precedent; as thou got'st Milan,
I'll come by Naples.

Man sieht, daß Sebastian den „Parallelismus" erkennt, der zwischen ihm und Antonio besteht. Dieser Parallelismus läßt sich noch weiter verfolgen in ihren Reden, besonders in III 3, wo sie wieder ihr Vorhaben äußern, den König zu töten.

2. Alonso und Gonzalo. Der König ist von mildem Charakter, freundlich zu jedermann. Sein Verhalten zur Besatzung des Schiffes wurde schon erwähnt. Er tritt nur wenig hervor, aber die wenigen Male genügen, um uns ein deutliches Bild von ihm zu geben. Ein Hauptzug seines Charakters ist die oben erwähnte Milde. Ihm ganz parallel gehalten ist sein Diener Gonzalo. Er dient seinem Herrn treu und ist wie

dieser milde und weich. Sein einziger Fehler ist, daß er zuviel und zu weitschweifig redet.

3. Ferdinand und Miranda. Es sind zwei zarte und duftige, jugendliche Gestalten. Von gediegener Schönheit ist die Szene, in der sie zusammentreffen, I 2, 376 ff. Kühn und doch fein und zurückhaltend nähert sich Ferdinand Miranda. Im Charakter ist sie ihm durchaus ebenbürtig:

My affections, sagt sie,
Are then most humble; I have no ambition
To see a goodlier man[1]).

82. Kontrastierte Hauptfiguren sind in unserem Stück Ariel und Caliban. Größere Gegensätze als zwischen dem ätherischen, dienstbeflissenen, guten und flinken Geist und dem erdigen, schwerfälligen, mürrischen und teuflischen Caliban konnte Shakespeare nicht schaffen. Hierzu bemerkt Morton Luce in seiner Einleitung zum *Tempest* (Arden-Ausgabe p. XXXIV): „*He (Caliban) is about twenty-four years old; and it is in this his first and supernatural character that he is a foil to Ariel, who is primarily but air.*"

Ulrici, p. 522, schreibt zu dieser Kontrastierung: „Prospero ist gleichsam die personifizierte Macht des Guten. Er vertritt hier die Stelle eines der großen Geister der Genien der Menschheit. Ihm gegenüber, auf der äußersten Grenze des Gegensatzes steht Caliban, dieses Ungeheuer der Bosheit und Bestialität, die Personifikation des bösen Willens selbst (. . . ein notwendiges Glied im künstlerischen Organismus)." Bis in die geringsten Kleinigkeiten hinein sind diese beiden Gestalten kontrastiert. Man vergleiche z. B. ihr verschiedenes Verhalten, als sie zum ersten Mal auf der Bühne erscheinen. Ariel tritt auf in I 2, 189 ff. mit einem heiteren:

---

1) Vgl. Fr. Kreyßig, *Vorlesungen über Shakespeares Dramen*, II, p. 509: „Diese frische, unberührte Jungfräulichkeit, noch ganz umhüllt von dem poetischen Duft der ersten träumenden Jugendahnung, in Julias Alter, nun in Berührung mit der gleich gesunden und erfreulichen Erscheinung Ferdinands, des königlichen Jünglings, und schließt so die Kette, welche den elektrischen Funken rein menschlichen Lebens und Empfindens aus dem Heiligtum idealen Geisteslebens und strahlender Herzensreinheit hinüberleitet in die verdorbene Existenz der Sklaven des Besitzes und des Genusses."

All hail, great master! grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure; be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curl'd clouds, to thy strong bidding task
Ariel and all his quality.

Ganz anders verhält sich Caliban. Als er gerufen wird, gibt er mürrisch zur Antwort (aus dem Hause):

There's wood enough within.

Mit einer Verwünschung, einem Fluche, tritt er aus dem Hause:

As wicked dew as e'er my mother brushed
With raven's feather from unwholesome fen
Drop on you both!

Niemals gibt er eine freundliche Antwort. Während Ariel der „*brave spirit*" (I 2, 205), der „*industrious servant*" (IV 1, 33) genannt wird, ist Caliban *the tortoise, the villain.* Prospero redet ihn in I 2, 314 an: „*You earth.*" Ariel weiß seinem Herrn Dank für die empfangenen Wohltaten, besonders für die Befreiung aus der Macht der Sycorax; Caliban hingegen tritt alle Bemühungen Prosperos, ihn geistig und sittlich zu heben, mit Füßen; vgl. I 2, 351 f.:

Prospero: . . . . . *Abhorred slave,*
Which any print of goodness wilt not take,
Being capable of all ill.

Ariel ist der gute Engel, der Warner, als Sebastian und Gonzalo ihren Herrn töten wollen. Caliban ist der böse Geist, der aufstachelt und aufreizt, der Trinculo und Stephano veranlassen will, Prospero zu ermorden. Caliban ist

a devil, (IV 1, 188 ff.) *a born devil, on whose nature*
Nurture can never stick; on whom my (Prosp.) *pains,*
Humanely taken, all, all lost, quite lost;
And as with age his body uglier grows,
So his mind cankers.

Bei solchen Gegensätzen in den Charakteren ist es natürlich, daß der Dichter auch ihren Ausgang verschieden gestaltet. Caliban muß weiterhin im Dienste Prosperos bleiben, Ariel dagegen wird freigelassen *to the elements.*

83. Gleichartige Nebenfiguren sind im *Tempest:*

1. Adrian und Francisco. Sie treten nur wenig hervor; als Höflinge ergänzen sie die Umgebung des Königs. Ulrici legt ihnen zuviel Bedeutung bei, wenn er sagt (p. 524): „Sie

repräsentieren die große, indifferente Mittelklasse.“ Es sind einfach Doppelfiguren, deren Charakterzeichnung nicht näher ausgeführt ist.

2. Diesen beiden entsprechen in der unteren Sphäre Trinculo und Stephano. Es sind derbe, trinklustige Gesellen, deren Interessensphäre und Ideenkreis sich nicht hoch über den Erdboden erheben, die sich ganz vom Augenblick und seinen Eingebungen beherrschen lassen. Als sie sich Prosperos Zelle in der Absicht nähern, ihn umzubringen, lassen sie sich durch umherliegende Kostbarkeiten von der Ausführung ihres Planes ablenken. Sie sind zwei würdige Genossen Calibans.

84. Kontrastierte Nebenfiguren fehlen.

85. Was den Parallelismus in der Anordnung der Figuren betrifft, so schließe ich mich ganz Ulrici an (p. 514): „Die Gruppen . . . sind in echt künstlerischer Weise fast symmetrisch disponiert. Den beiden fürstlichen Brüdern von Mailand steht zunächst das königliche Brüderpaar von Neapel gegenüber. Der alte gute Gonzalo bildet die Vermittlung zwischen Prospero und seinen Feinden für die Vergangenheit, Ferdinand und Miranda das Unterpfand der Vereinigung für die Gegenwart und Zukunft. Die beiden unbedeutenden Hofleute Adrian und Francisco machen den Übergang aus der hohen Region der gekrönten Häupter und ihrer Angehörigen in die Niedrigkeit des gemeinen, bürgerlichen Lebens, in der der Schiffspatron und der Bootsmann, Stephano, Trinculo und Caliban sich bewegen. Über der Gesamtgruppe schweben die luftigen Bewohner des Geisterreiches, Ariel und seine Gesellen. In der Tat ist dies eine durchaus harmonische, höchst anmutige Zusammenstellung.“ Auch Morton Luce äußert sich über die auffallende Symmetrie in diesem Drama; vgl. p. XXXI: „*But the Tempest is further remarkable for a general simplicity of structure and its many minor elements of symmetry: there is the usual arrangement of characters and groups of characters both as contrasts and explanatory counterparts, the drunken butler, for example, and his strange pair of associates are a grotesque but significal parody of the villainies of Sebastian and Antonio.*“

86. Der *Tempest* enthält nur ein Paar gleichartiger Stimmungssituationen. In IV 1 verlobt Pro-

spero seine Tochter mit Ferdinand. Die frohe Hochzeitsstimmung findet ihren Ausdruck in den Masken und Liedern, die der Verlobung folgen.

87. In größerer Zahl sind kontrastierte Stimmungsszenen vorhanden.

1. Noch herrscht die eben erwähnte, heitere Stimmung, als Prospero plötzlich der Gedanke an die Gefahren kommt, die ihm drohen; vgl. IV 1, 139 ff.:

I had forgot that foul conspiracy
Of the beast Caliban and his confederates
Against my life: the minute of their plot
Is almost come.

Der heiteren Freude ist das harte Leben, die unerbittliche Notwendigkeit und heimtückische Bosheit scharf gegenübergestellt.

2. Diese heitere, hochzeitliche Stimmung mit den Erscheinungen der Götter steht ferner in scharfem Gegensatz zu dem Schluß der Szene, in der Caliban mit seinen Genossen auftritt. „Der hohe Kothurn, auf welchem Juno, Ceres und Isis einherschreiten, verwandelt sich wiederum plötzlich in den niederen Soccus des Gemein-Komischen." (Ulrici p. 512).

3. In I 2, 310 ff. kommt Ariel in Gestalt einer Wassernymphe und wird von Prospero freudig begrüßt:

Fine apparition! My quaint Ariel,
Hark in thine ear.

Sofort darauf erscheint der plumpe Caliban, den Prospero kurz vorher noch „*earth*" genannt hat. Er bildet in dieser Gegenüberstellung einen wirksamen Bühnenkontrast zu Ariel.

4. Scharf kontrastiert im Stimmungsgehalt sind ferner die erste und die zweite Szene des ersten Aktes. Dort sehen wir eine wilde, sturmgepeitschte See, ein Schiff, das zu scheitern droht, und Menschen, die in Todesängsten schweben; hier befinden wir uns auf einer ruhigen, idyllischen Insel, bei ebenso ruhigen Menschen, die ein behagliches und beschauliches Leben führen.

5. Ähnlich wie die beiden ersten Szenen des ersten Aktes sind auch die beiden ersten Szenen des zweiten Aktes kontrastiert. In II 1 haben wir höfisches Wesen, gezierte, feine Rede; in II 2 hingegen treten die vulgären Gestalten Caliban,

Stephano und Trinculo auf. Schon die äußere Form — sie sprechen in Prosa, während der Hof in Versen spricht — deutet den Gegensatz an, der sich noch mehr in dem Inhalt kundtut. Diese Art von Gegensatz wiederholt sich später in III 1 und III 2: die zarte, anmutige Verlobungsszene steht den trivialen und gewöhnlichen Reden Trinculos und Stephanos gegenüber.

88. Von Entschließungsszenen sind hier zu nennen: die Situationen in I 1. Ganz kurz spricht der Schiffsherr zu seinem „*boatswain*" über die Lage und gibt ihm Verhaltungsmaßregeln, die dieser sogleich ausführt.

89. Kontrastiert sind:

1. Die Worte Sebastians und Antonios an den König:

(II 1, 197): *We two, my lord,*
Will guard your person, while you take your rest,
And watch your safety.

und ihre Ausführung; kaum ist der König eingeschlafen, als die beiden schon anfangen, schändlichen Meuchelmord zu planen.

2. Sie wollen gerade ihr Schwert ziehen, um Alonso und Gonzalo zu töten, als Ariel erscheint und die Bedrohten weckt, so daß der geplante Mord vereitelt wird.

90. Parallele Informierungsszenen fehlen.

91. Parallelismus in der Anordnung von Situationen läßt sich nachweisen in I 1 und V. In der ersten Szene sagt Gonzalo vom „*boatswain*" (I 1, 30):

> *„I have great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning mark upon him; his complexion is perfect gallows. Stand fast, good Fate, to his hanging: make the rope af his destiny our cable, for our own doth little advantage."*

Hiermit vergleiche man Gonzalos Worte in V 1, 217 ff.:

> *I prophesied, if a gallows were on land,*
> *This fellow could not drown.*

Gonzalo erinnert sich also der Worte, die er beim Scheitern des Schiffes gesagt hat. Indem er sie am Ausgang des Stückes wiederholt, weist er auf den Beginn zurück. Für das Stück bedeutet diese Wiederholung eine Einrahmung, eine Stilisierung.

92. Der Parallelismus bei Motiven ist einmal im *Tempest* angewandt. Antonio hat seinen Bruder Prospero vom Throne in Mailand verdrängt [1]). In II 1 versucht er, Sebastian zu veranlassen, seinerseits Alonso zu töten und sich des Thrones von Neapel zu bemächtigen; in III 2, reizt ganz entsprechend Caliban Trinculo und Stephano auf, seinen Herrn Prospero zu ermorden, und sich mit ihm zu Herren der Insel zu machen. Man sieht, daß das Motiv des Usurpierens sich durch das ganze Stück zieht. Ulrici bemerkt hierzu (p. 507 f.): „Antonio und Sebastian fassen den Plan, den König im Schlaf zu ermorden, werden aber durch Prosperos Kunst an der Ausführung gehindert . . . . . Statt der feinen, vornehmen Ränkeschmiede, der Knechte des aristokratischen Ehrgeizes, treten nun in effektvoller Kontrastierung die gemeinen, plumpen Gesellen, die Sklaven plebejischer Trunksucht und Habgier auf und zeigen in lustiger Parodie, wie auch im niedrigsten Pöbel dieselben Schlingpflanzen des Bösen, nur in anderer Form wachsen und Fürst und Volk an ein Joch zusammenschmieden."

93. Ein Parallelismus von Handlungen fehlt dem *Tempest*.

94. Vergleichen wir den *Tempest* mit dem *Midsummer-Night's Dream* bezüglich der Anwendung des Parallelismus, so ist festzustellen, daß in dem früheren Stück der Parallelismus der Charaktere bedeutend zurücktrat hinter dem Parallelismus der Situationen; im *Tempest* ist in dieser Hinsicht nahezu Gleichgewicht hergestellt; wenn einer von beiden überwiegt, so ist es der Parallelismus der Charaktere. Die Parallelen sind jetzt ganz einfach und klar, aber nicht mehr schematisch, wie im Anfang [2]).

1) Vgl. C. C. Hense: *Polymythie in den dramatischen Dichtungen Shakespeares*, Sh. Jb. XI, p. 249; desgl. R. G. Moulton, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, p. 261.

2) Vgl. Fr. Kreyßig, *Vorlesungen . . .* II, p. 492: „Die Handlung, abgesehen von dem seltsamen Geisterspuk, muß in der Reihe der Shakespeare'schen Fabeln durch ihre schlichte Einfachheit, durch die vollkommen durchsichtige und planmäßige Anlage auffallen. Schon Drake hebt es rühmend hervor, daß die hohen poetischen Vorzüge des *Sturm* sich mit einem Plane verbinden, der in seinem Mechanismus, in Wahrung der Einheiten, völlig korrekt und klassisch ist"; desgl. Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works*, p. 359.

The spirit of modern life is marked by its comprehensiveness and reconciliation of opposites.
Moulton, *Shakespeare*, p. 345.

Vergleichende Untersuchung über die Entwicklung des Parallelismus in den Stücken mit nichttragischem Ausgang.

95. Wie in dem diese Arbeit einleitenden Teile schon gesagt wurde, muß die Untersuchung von den einzelnen Dramen fortschreiten zu einer Vergleichung der Dramen untereinander, um eine Entwicklungsgeschichte von dem Gebrauch des Parallelismus geben zu können.

Betrachten wir zunächst den Parallelismus bei Hauptfiguren, und hier wiederum, wie bei den einzelnen Dramen, zuerst die gleichartigen[1]). In *Love's Labour's Lost* fanden wir ein Paar gleichartiger Parallelfiguren: Biron und Rosaline. Als Charaktere erscheinen sie noch wenig entwickelt. Parallel sind sie in ihrer heiteren und frischen Lebensauffassung. Es liegt also mehr ein Parallelismus im Denken und Temperament vor als im sittlichen Charakter. Aus der *Comedy of Errors* sind hier anzuführen: der Herzog und Aegeon; beide sind nur wenig ausgeführt und keine individuellen Charaktere, sondern Typen. Ebensowenig entwickelt sind die gleichartigen Hauptfiguren im *Midsummer-Nights Dream*. Demetrius und Lysander sind die typischen Liebhaber, die in keiner Beziehung voneinander abgehoben sind, die in ihrer Doppelheit höchstens die Aufgabe haben, sich zu stützen. Ein kleiner Ansatz zur Differenzierung findet sich bei Helena und Hermia. Ganz anders wird der Parallelismus in dem *Merchant of Venice*. Auch hier ist gleichartiger Parallelismus vorhanden, wie in den genannten früheren Dramen. Allein das Typische und Verschwommene ist verschwunden;

1) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 7: „Shakespeare gibt gerne zwei oder mehreren Personen eine ähnliche Situation; dadurch werden zwei nebeneinanderlaufende Handlungen organisch verbunden, zugleich ist diese Verschiedenheit, mit der sie sich darin benehmen, anthropologisch interessant, und moralisch dient zuletzt der eine dem andern zum Gericht und zur Folie."

statt dessen haben wir jetzt lebensvolle Persönlichkeiten, wie Antonio und Bassiano — die zwar der Lebensauffassung nach verschieden sind — aber als sittliche Charaktere parallel gehen. Für die beiden anderen gleichartigen Paare: Portia-Nerissa, Shylock-Tubal, gilt gleichfalls das Gesagte, nur in abgeschwächter Form, entsprechend der geringeren Bedeutung der Rollen Nerissas und Tubals. In den *Merry Wives of Windsor* sind Mrs. Ford und Mrs. Page die beiden einzigen parallelen Hauptfiguren. Sie sind beide ganz gleich gezeichnet, und dennoch ist dieser Parallelismus weit verschieden von demjenigen in *Midsummer-Night's Dream*, der in Hermia und Helena zwei Paare entsprechender Parallelfiguren aufweist. In dem Jugendwerk sind die parallelen Gestalten ganz schematisch parallel, man könnte sagen Puppen, die der Dichter sprechen läßt; in den *Merry Wives* sind es zwei lebensvolle Bürgersfrauen, wie sie der Dichter wohl oft genug in seiner Heimatstadt gesehen hat. Man hat bei ihnen nicht das Empfinden, daß sie einzig und allein gesetzt sind, um die Lage verwickelter zu gestalten, sondern daß sie klar und scharf gezeichnete Figuren sind, die als solche ihren Platz im Drama ausfüllen. In dem letzten der sechs besprochenen Stücke ist gleichartiger Parallelismus bei drei Gruppen von Hauptfiguren festzustellen. Die erste Gruppe, Antonio und Sebastian, ist von den gleichartigen Hauptfiguren am weitesten durchgeführt. Wir haben in ihnen zwei Bösewichter vor uns, die gleich sind an Heimtücke und Arglist, ohne daß der eine das Echo des andern ist; sie sind ganz individuell gezeichnet. Ihre „Verwandten" haben sie nur in den Tragödien.

Über die Entwicklung der gleichartigen Hauptfiguren läßt sich nunmehr zusammenfassend sagen: Wir haben ein Fortschreiten vom nackten Parallelismus der Lebensanschauung zum typischen, und endlich zum individuellen Charakterparallelismus.

96. Was den Kontrast bei Hauptfiguren betrifft, so ist zu bemerken, daß auch er *Love's Labour's Lost* zunächst mit einem Gegensatz im Denken, in der Lebensauffassung, beginnt. Wir stellen fest, daß der König ein schwärmerischer Idealist, Biron hingegen ein Realist ist. Diese Art von Kontrastierung in der Stellung zur Welt und zum Leben wird in

der *Comedy of Errors* bei Antipholus S. und seinem Diener Dromio S. fortgesetzt. Jener ist melancholisch und düster, dieser dagegen ein heiterer Geselle. Derselbe Gegensatz besteht, wenn auch nicht so scharf herausgearbeitet, zwischen den beiden Brüdern Antipholus. Es liegt hier ebensosehr eine Kontrastierung der Lebensauffassungen als der Temperamente vor. Dies ist besonders bei dem dritten Paar Kontrastfiguren in der *Comedy of Errors* der Fall: bei Adriana und Luciana; bei jener überwiegt das cholerische Element, das sich in ihrer Eifersucht kundtut, bei dieser das phlegmatisch-ruhige und sanfte, das dann auch seinen Ausdruck in einer optimistischen Weltanschauung findet. Im *Midsummer-Night's Dream* ist die Kontrastierung rein äußerlich durch die Situation bedingt. Es sieht auch gar zu komisch aus: die feine Feenkönigin und den plumpen Handwerker als Brautleute. Wie bei der Betrachtung der gleichartigen Hauptpersonen bildet der *Merchant of Venice* auch hier einen wichtigen Markstein. Zum ersten Mal haben wir in diesem Drama Kontrastierungen von Charakteren. Schärfere Gegensätze als Antonio und Shylock lassen sich schwerlich denken. Der eine vereinigt in sich die hellsten und reinsten Farben der uneigennützigsten Freundesliebe, dieser die dunkelsten Töne des Hasses und der Habgier. Aber es sind keine Typen, sondern echte Menschen, deren Zeichnung dem Leben abgesehen ist. Sie sind auch nicht gegensätzlich in irgend einer einzelnen Eigenschaft oder bloß im Temperament und in der Lebensanschauung, sondern in ihrem ganzen Sein. Dasselbe gilt von der Kontrastierung Portias und Shylocks und Portias und Jessicas, von dem letzteren Paar natürlich in schwächerem Grade infolge der untergeordneten Rolle Jessicas in der Komposition des Dramas. Gleichfalls weit durchgeführt ist die Kontrastierung von Mr. Ford und Mr. Page in den *Merry Wives*, wenn sie auch nicht an diejenige von Shylock und Antonio heranreicht. Außerdem sind in diesem Drama Falstaff und seine beiden Diener Nym und Pistol in der Art ihres Humors gegenübergestellt. Einen bloßen Augenkontrast, bezw. Bühnenkontrast, bilden Falstaff und sein Page Robin (wie im *Midsummer-Night's Dream* Titania und Bottom). Im *Tempest* endlich sind Ariel und Caliban denkbar scharf in ihrem ganzen Wesen kontrastiert, wie „spirit" und „earth".

Die Entwicklung des Kontrastes in Shakespeares Schaffen ist der des gleichartigen Parallelismus ganz entsprechend: Auch hier ging er von dem Kontrast der Lebensanschauungen aus; es folgt dann die Kontrastierung von Temperamenten, der Kontrast fürs Auge, und endlich der vollkommene Charakterkontrast, bei dem zwei Personen in ihrem ganzen Sein gegenübergestellt sind.

97. Nicht so deutlich wie die Entwicklung im Gebrauch des Parallelismus bei Hauptfiguren ist die bei Nebenfiguren[1]). Parallele, gleichartige Nebenfiguren sind in *Love's Labour's Lost:* Dumain und Longaville, Maria und Katharine, Armado und Moth, Holofernes und Nathanael, Dull und Costard. Auffallend ist hier die durchgängige schematische Zweiheit, die augenscheinlich die Aufgabe hat, jedesmal eine besondere Gesellschaftsklasse, einen Stand, einen Beruf wiederzugeben. In der *Comedy of Errors* fehlt dieser Parallelismus. Im *Midsummer-Night's Dream* findet er sich bei den Handwerkern wieder, wo eine bestimmte Gesellschaftsklasse dargestellt werden soll. Der *Merchant of Venice* weist auch hier weiter und tiefer ausgeführte parallele Figuren auf, als die anderen früheren Stücke. Salanio und Salarino, Lorenzo und Gratiano sind bei aller Gleichheit nicht schematisch. Dies läßt sich höchstens von Arragon und Marocco aussagen. In den *Merry Wives* weisen Nym und Pistol auch individuelle Züge auf. Adrian und Francisco im *Tempest* sind eigentlich nur Statisten; ihnen kommt höchstens die bei *Love's Labour's Lost* genannte Aufgabe zu, die Gesellschaftsklasse der Höflinge darzustellen. Stephano und Trinculo sind bei aller Gleichheit in ihrem Wesen gut differenziert.

Soweit man hier von einer Entwicklung sprechen kann — es liegt in der Eigenart der Nebenfiguren, daß sie weniger eingehend behandelt werden — finden wir auch hier ein Fortschreiten vom rein schematischen Parallelismus zum freieren und lebendigeren Parallelismus differenzierter Personen. Seine

---

1) Vgl. Otto Ludwig, *Shakespeare-Studien*, p. 102. „Die Hauptpersonen müssen immerwährend auf der Bühne sein, entweder in sichtbarer Person oder als Spiegelbilder in dem Tun und im Dialoge der Nebencharaktere."

Aufgabe ist im wesentlichen die, zwei oder mehrere Vertreter einer bestimmten Klasse, eines Berufes, Standes usw. darzustellen.

98. Bei Nebenfiguren kann man kontrastierten Parallelismus nur in geringer Zahl erwarten. In *Love's Labour's Lost* berechtigt uns die Gegenüberstellung in verschiedenen Szenen, Armado und Costard, Dull und Holofernes als kontrastierte Nebenfiguren anzusehen. Mit Ausnahme der *Merry Wives* fehlt in den übrigen besprochenen Dramen diese Art von Parallelismus. Dort sind es Shallow und Slender, Evans und Caius, die gegenübergestellt werden. Die genannten wenigen Fälle reichen nicht aus, um uns hier eine Entwicklung zu zeigen.

99. Der Parallelismus bei der Gruppierung von Personen ist in *Love's Labour's Lost* sehr groß — allerdings auch sehr schematisch. Auf der einen Seite steht der König mit drei Höflingen, auf der anderen die Prinzessin mit drei Hofdamen [1]). Costard und Dull gegenüber stehen Holofernes und Nathanael. Ganz gleichmäßig sind die Personen verteilt. Eine ähnliche Anordnung der Personen weist die *Comedy of Errors* auf. Sehr groß ist er ebenfalls wieder im *Midsummer-Night's Dream*. Dort ersetzt der Parallelismus der Gruppierung fast vollständig den der Charaktere. Auf der einen Seite sehen wir den Hof und die Handwerker — untereinander kontrastiert — auf der anderen die Feen und Puck (vergl. § 38). In den beiden folgenden Stücken fehlt dieser Parallelismus vollständig; er wird wieder aufgenommen im *Tempest*, der eine auffallende Neigung zu einfachen Linien, zur Stilisierung, zeigt, die aber weit davon entfernt ist, Schematismus zu sein. Was die Entwicklung dieses Parallelismus bei Shakespeare betrifft, so ist festzustellen, daß der Dichter sich in einem Kreise bewegt. Er stilisiert und gruppiert im Anfang sehr, in geradezu schematischer Weise, bewegt sich dann frei, ohne besondere Gruppierung, und kehrt im Alter zu

---

1) Vgl. Dowden, *Shakespeare's Mind and Art*; p. 59 nennt er als ein Charakteristikum der Jugendperiode: *„symmetry of grouping characters"*, p. 60, sagt er über *Love's Labour's Lost: „The arrangement is too geometrical."*

dem alten Stilmittel — wenn auch in geläuterter Form — wieder zurück[1]).

100. Bei dem Parallelismus in den Situationen läßt sich die geschichtliche Betrachtung, die die Entwicklung feststellen will, nicht wie bisher durchführen, da die Anwendung des Parallelismus hier wesentlich durch den Stoff, die Fabel, bestimmt wird. In gewisser Hinsicht wird sich auch hier ein Fortschritt bezüglich der freieren und beweglicheren Handhabung dieses Kunstmittels zeigen lassen.

101. Noch recht schematisch wird der Parallelismus bei Stimmungsszenen in *Love's Labour's Lost* angewandt (vgl. § 9, die Szene, in der einer dem andern seine Liebe gestehen muß, wo es sich zeigt, daß *„Love's Labour is lost".)* Im *Midsummer-Night's Dream* haben wir einen entsprechenden Stimmungsparallelismus (vgl. § 39) in dem Durcheinander der Handlungen und in den Verwechselungen. Die mehrfache Darstellung der Liebesqualen Armados in *Love's Labour's Lost* (vgl. § 9) haben ihr Gegenbild in den Situationen, die Mr. Fords Eifersucht zeigen (vgl. § 70,2), und in seinem dreimaligen Besuch bei Falstaff (vgl. § 70,5). Die traurige Stimmung wird durch Parallelismus verstärkt in der *Comedy of Errors* (§ 24) und im *Merchant of Venice* (§ 54). Vorbereitender Art ist der Stimmungsparallelismus im *Midsummer-Night's Dream* (§ 39,2) und im *Merchant of Venice* (§ 54, 2 bis 4), desgleichen in den *Merry Wives* (§ 70,3). Nachklingender Stimmungsparallelismus liegt vor: in der Unterhaltung der beiden Frauen in den *Merry Wives* (§ 70,1) und im *Tempest* bei der Verlobung Ferdinands und Mirandas (§ 86).

102. Dramatisch wirksamer als der gleichartige Parallelismus bei Stimmungssituationen ist der kontrastierte. Hier ist in erster Linie eine Art von Kontrastierung zu nennen,

---

1) Im Gegensatz zu Morton Luce, *A Handbook to Shakespeare's Works,* p. 432: . . . . *„we may say generally that the devices of balance and antithesis which are often obtrusive in the early dramas, are either disguised or abandoned in the later masterpieces.*"

Auf das Vorkommen dieses Parallelismus der Gruppierung in dem vorshakespeare'schen Drama weist auch R. Fischer hin: *Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie,* 1893, p. 53.

die sich durch Shakespeares ganzes Schaffen hindurchzieht: Die Gegenüberstellung des Feinen, Gebildeten und Zarten mit dem Vulgären, Dummen, bezw. Gemeinen. In *Love's Labour's Lost* sind es die Hofgesellschaft und Costard mit Dull, die Liebe der Höflinge zu den Hofdamen und das Verhältnis Costards zu Jaquenetta (§ 10,3), der Schwank der Höflinge und der der Bauern (§ 10,4), im *Midsummer-Night's Dream* die Szenen, in denen der athenische Hof auftritt, gegen die, in welchen die Handwerker ihre „Proben" abhalten, oder diese gegen die Szenen, in denen die Feenwelt auftritt; im *Merchant of Venice* (§ 55) besonders die Auftritte, in denen Launcelot erscheint; in den *Merry Wives* der fünfte Akt: die Feen, im Gegensatz zu dem realistischen übrigen Teil; im *Tempest* endlich sind es vorzugsweise die Szenen, in denen Caliban oder Stephano und Trincolo auftreten, im Gegensatz zu den Szenen mit höfischem Ton. Freude und Schmerz sind kontrastiert in *Love's Labour's Lost*, in V 2, als der Bote erscheint mit der Nachricht, daß der Vater der Prinzessin gestorben ist (§ 10,5); in der *Comedy of Errors* (V 1), als Aegeon und Antipholus E. zusammentreffen (vgl. § 25); im *Merchant of Venice* in der Gerichtsszene: die freudige Erwartung Shylocks und die bittere Enttäuschung (§ 55,2); in den *Merry Wives:* zweimal die zuversichtliche Hoffnung, den Übeltäter zu entlarven, und die Vereitelung dieser Hoffnung (§ 71). Für sich zu behandeln sind die lyrischen Stimmungskontraste in den beiden Schlußliedern von *Love's Labour's Lost* (§ 10,6) und in den beiden ersten Szenen des ersten Aktes des *Tempest:* Das wilde Meer und das liebliche Idyll auf der Insel (§ 86,4).

103. Zu den gleichartigen Entschließungsszenen ist nur wenig zu bemerken: Dem Entschluß, bezw. Auftrag, folgt die Ausführung. Sie haben keinen eigentlich künstlerischen Wert; ihre Aufgabe ist es höchstens, die Handlung weiter zu führen. Auffallend ist es, daß die drei ersten, also älteren Stücke und das wenig durchgebildete Drama *The Merry Wives of Windsor* diese Szenen in verhältnismäßig großer Zahl haben, daß sie dagegen in den feiner angelegten fehlen.

104. Mehr Bedeutung kommt den kontrastierten Entschließungsszenen zu, d. h. den Szenen, bei

welchen die Handlung nicht einem vorhergehenden Auftrag oder Entschluß entspricht. Hier dient der Parallelismus fast ausschließlich der Erhöhung der Komik. Der Kontrast beruht auf einem Irrtum in *Love's Labour's Lost,* als Costard die Briefe falsch abliefert (§ 12); der gleiche Grund liegt vor im *Midsummer-Night's Dream,* als Puck seinen Auftrag falsch ausführt (§ 42), ebenfalls in der *Comedy of Errors,* als Angelo das Geld für seine Kette fordert, das er vorher nicht haben wollte (vgl. § 27,2)). Etwas Geplantes wird vereitelt in *Love's Labours Lost,* als die Hofgesellschaft die Damen mit einem Maskenspiel unterhalten will; desgleichen kommt das feierliche Gelübde des Königs und seiner Umgebung nicht zur Ausführung, indem der König sich zuletzt mit der Prinzessin verlobt. In der *Comedy of Errors* lädt Antipholus E. seine Freunde zum Essen in sein Haus; als er dort erscheint, wird ihm nicht geöffnet. Im *Merchant of Venice* fehlt dieser Parallelismus. Die *Merry Wives* jedoch weisen ihn wieder auf (vgl. § 73). Abseits von den genannten Entschließungssituationen stehen die aus dem *Tempest* angeführten. Entsprechend dem ernsteren Charakter dieses Stückes ist die Kontrastierung hier nicht eine komische, sondern eher eine tragische.

105. Wie die gleichartigen Stimmungsszenen beginnen auch die gleichartigen Informierungsszenen mit einem auffallenden Schematismus. In *Love's Labour's Lost* charakterisieren zuerst die Damen die Herren (vgl. § 13); dann folgt ganz schematisch die Charakterisierung der Damen. Derselbe Schematismus zeigt sich noch zweimal in dem Drama (vgl. § 13,2, die Erzählung der Erlebnisse und § 13,3, als jede Dame einzeln ihrem Ritter sagt, daß er noch ein Jahr zu warten habe). In der *Comedy of Errors* fehlen parallele Informierungsszenen: im *Midsummer-Night's Dream* dienen sie dazu, in wenigen Strichen die Handlung weiter zu führen (vgl. § 43,1), § 43,2 und besonders 43,3 zeigen denselben Schematismus, wie er in *Love's Labour's Lost* angewandt wurde. Die doppelte Informierung über Antonios Traurigkeit (vgl. § 58,1), die Häufung der Unglücksbotschaften (§ 58,2) verstärken im *Merchant of Venice* den tragischen Unterton. Die *Merry Wives of Windsor* haben verhältnismäßig viele gleichartige Informierungsszenen; daß sie sehr schematisch gebaut sind, wird

in der leichten Anlage des Stückes seinen Grund haben. Dieser Schematismus zeigt sich besonders in den Reden der beiden Frauen (vgl. 74,1) und in den Mitteilungen der beiden Diener Falstaffs (§ 74,2). Der § 74,3 besprochene Fall dient der Komik und zugleich der Charakteristik Mrs. Quickly's. Der Erhöhung der Komik dienen gleichfalls die rasch aufeinanderfolgenden Botenmeldungen (vgl. § 74,4). Im *Tempest* fehlt diese Art von Parallelismus.

106. Kontrastierte Informierungsszenen sind weniger zahlreich vertreten als gleichartige. In *Love's Labour's Lost* fehlen sie vollständig; in der *Comedy of Errors* ist ein Paar vorhanden (vgl. § 29); die Situation ist kontrastiert mit den aufgeregten Worten des Dieners. Der *Midsummer-Night's Dream* enthält einen sehr scharfen Kontrast dieser Art von Situationen (§ 44): in den Worten Theseus' über Dichtung und in der folgenden Rüpelszene. Die im *Merchant of Venice* angeführten kontrastierten Informierungsszenen kann man wegen ihres starken Stimmungsgehaltes auch als kontrastierte Stimmungsszenen betrachten (vgl. § 59): ein Bote bringt einen Brief mit der Nachricht, daß Antonio seine Schiffe verloren habe, in eine Gesellschaft, die sich in freudigster Stimmung befindet. Einen die komische Wirkung — wenn auch etwas plump — erhöhenden kontrastierten Parallelismus bringen die *Merry Wives* (§ 75). Im *Tempest* fehlt dieser Parallelismus ebenfalls.

107. Wir gelangen zum Parallelismus bei der Anordnung von Situationen, dem architektonischen Parallelismus. In den Jugendwerken zeigt sich hier eine große Neigung zum Schematismus. In *Love's Labour's Lost* (§ 15.1) tritt zuerst der König mit Gefolge auf, später in ganz entsprechender Weise die Prinzessin — ein Parallelismus, der für das Auge berechnet ist; ferner weist dieses Drama in I 1 und V 2 Rahmensituationen auf, die dem Stück gewissermaßen als Einfassung dienen (§ 15,2). Ganz architektonisch angelegt ist IV 3 in der *Comedy of Errors*. Wir haben hier ebenfalls — und noch deutlicher als in *Love's Labour's Lost* — Rahmensituationen. Im *Midsummer-Nights Dream* liegt wie in *Love's Labour's Lost* in dem Auftreten Oberons und Titanias in II 1

ein Parallelismus für das Auge vor (vgl. § 45,1); außerdem finden wir hier auch Einrahmungssituationen (vgl. § 45, 2 u. 3). Die Kästchenwahlszenen im *Merchant of Venice* sind schematisch parallel angelegt; dagegen sind die Rahmensituationen in diesem Stück gut entwickelt (vgl. § 60): Die erste Szene des Dramas beschäftigt sich mit den Gefahren, die Antonios Handelsflotte drohen; in V 1 erfahren wir, daß sie unbeschädigt im Hafen liegt. Für die Komposition der weniger sorgfältig angelegten *Merry Wives* ist es charakteristisch, daß architektonisch komponierte Szenen vollständig fehlen. Im *Tempest*, wo Shakespeare die Charaktere in einfachen ruhigen Linien zeichnet, sind wieder Einrahmungsszenen (vgl. § 91).

108. Eine besondere Eigentümlichkeit in Shakespeares Schaffen ist seine Anwendung von Parallelismus der Motive. Ihn finden wir in allen Perioden seines Dichtens. Er ist vertreten in *Love's Labour's Lost*, wo das Motiv der Unnatur und das Motiv von der Allmacht der Liebe dreimal variiert wird. In der *Comedy of Errors* wird das Motiv der Verwechselung bei dem Dienerzwillingspaar wiederholt. Die Liebesabenteuer des Antipholus S. im Hause der Adriana werden parodiert in dem Abenteuer Dromios S. mit der Küchenmagd. Das Motiv des Verwechselns der Frau, bezw. der Geliebten, wird wiederholt (vgl. § 31,4) wie das Motiv des irrtümlichen Forderns einer anvertrauten Summe (vgl. § 31,3). Im *Midsummer-Night's Dream* wird das Hauptmotiv des Stückes mehrfach variiert (vgl. § 46,1); die Liebesirrungen der Sterblichen haben ihre Entsprechung in der Feenwelt (vgl. § 46,2). Das Motiv des heimlichen Zusammenkommens der Liebhaber haben wir bei Demetrius und Lysander und im Pyramus Thisbe-Spiel (vgl. § 46,3). Im *Merchant of Venice* vertieft das doppelte Unglück die Tragik: Shylock verliert seine Tochter, Antonio erfährt, daß seine Schiffe gescheitert sind (vgl. § 61,1); die dreifache Anwendung des Liebesmotivs jedoch läßt die Freude und die Heiterkeit siegen. Das Thema der *Merry Wives* läßt sich in dem einen Wort „*Cozening*" zusammenfassen, ein Motiv, das sechsmal wiederholt wird (vgl. § 77,1—6). Der Dichter kann sich in diesem Stück in der Darstellung von Situationen nicht erschöpfen, in denen Menschen geprellt werden. Wie in *Love's Labour's Lost* und in

der *Comedy of Errors* das Liebesmotiv in der unteren Gesellschaftssphäre parodiert wird, so im *Tempest* das Usurpationsmotiv. Dasselbe was Sebastian und Antonio in ihrem Kreise tun wollen, beabsichtigt Caliban mit Trinculo und Stephano in seinem. Eine Entwicklung im Gebrauche dieses Kunstmittels läßt sich nicht feststellen.

109. Bezüglich der Parallelhandlungen ist zu bemerken, daß sie in den Jugendwerken fehlen. Wie schon gesagt wurde, ist der *Merchant of Venice* das erste Stück, das sie aufweist. Hier bilden sie einen integrierenden Bestandteil des Dramas, das seine Schönheiten hauptsächlich der Doppelhandlung verdankt (vgl. § 61). Weniger wichtig ist die Parallelhandlung in den *Merry Wives;* aber auch hier führt der Dichter sie ganz durch, damit die Komik beträchtlich vermehrend. Im *Tempest* fehlt der Parallelismus von Handlungen.

Der vollständige Abdruck der Abhandlung erfolgt in den *Bonner Studien zur englischen Philologie*, herausgegeben von Prof. *Bülbring*.

In derselben Weise wie die oben untersuchten sechs Dramen werden sieben Dramen mit tragischem Ausgang behandelt werden, worauf dann noch eine vergleichende Zusammenfassung und eine ästhetisch-psychologische Würdigung folgt.

Lebenslauf.

Am 4. Oktober 1887 wurde ich, Ernst August Lüdemann, evangelischer Konfession, auf dem Gutshof Waldenau, Kreis Pinneberg, Holstein, als Sohn des Kutschers Simon Lüdemann geboren. Meine Schulausbildung erhielt ich in Düsseldorf: 1894—1898 auf der Elementarschule, 1898—1904 auf der Realschule an der Prinz Georg Straße und 1904—1907 auf der Oberrealschule am Fürstenwall. Das Zeugnis der Reife dieser Anstalt ergänzte ich am 2. Mai 1911 zu dem eines Realgymnasiums durch eine Ergänzungsprüfung im Lateinischen an dem Kaiser Wilhelm-Realgymnasium in Coblenz. Von Ostern 1907 bis Herbst 1908 studierte ich in Freiburg i. B., von Herbst 1908 bis Ostern 1912 in Bonn hauptsächlich Englisch, Deutsch, Philosophie und Geschichte. Für das Sommersemester 1912 war ich nach England beurlaubt. Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 31. Juli 1912.

Meine akademischen Lehrer waren vor allen die Herren *Wetz, Kluge, Wörner, von Below, Meinecke* (in Freiburg); *Bülbring, Trautmann, Wilmanns, von Kraus, Litzmann, Külpe* und *Bühler* (Bonn).

Ihnen allen, besonders Herrn Professor *Bülbring,* der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und bei der Anfertigung freundlichst mit Ratschlägen unterstützte, spreche ich meinen Dank aus.